ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 2-я.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Сезонъ 1893—1894 гг.

(ЧЕТВЕРТЫЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 2-я.

РЕДАКТОРЪ
А. Е. Молчановъ.

ИЗДАНІЕ
Дирекціи Императорскихъ театровъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ, Моховая, 40.
1895.

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора.

ПРЕЗИДЕНТСКАЯ
БИБЛИОТЕКА
КОЛЛЕКЦИЯ РЕДКИХ КНИГ
Инв.№ 1268/2

ОГЛАВЛЕНІЕ.

стр.

Иванъ Андреевичъ Крыловъ, какъ драматургъ. Статья **В. Н. Перетца.** 1

Портретъ И. А. Крылова.

Первое десятилѣтіе постояннаго итальянскаго театра въ Петербургѣ въ XIX вѣкѣ (1843—1853 гг.). Статья **М. М. Иванова** 55

Портреты: 1) Рубини, 2) Тамбурини, 3) Віардо-Гарсіа, 4) Ниссенъ, 5) Віетти, 6) де-Джули-Борси, 7) Бавери, 8) Фреццолини, 9) Тальяфико, 10) Гризи, 11) Маріо, 12) Такинарди-Персіани, 13) Тамберликъ, 14) Лаблашъ и 15) Дебассини.

И. П. Елагинъ. Біографическій очеркъ **А. О. Круглаго** 96

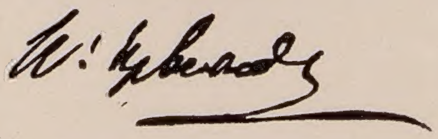
Портретъ И. П. Елагина.

Мои вечера. Воспоминанія **Л. И. Шестаковой** (сестры М. И. Глинки) . 119

Сатира на Аблесимова. Сообщеніе **Н. М. Тупикова**. 141

Владиміръ Игнатьевичъ Лукинъ. По поводу 100-лѣтія со дня его смерти. Статья **В. Б.** 147

Объявленія.



Иванъ Андреевичъ Крыловъ.

Родился 2-го февраля 1768 года. † 9-го ноября 1844 года.

Съ портрета, рисованнаго и литографированнаго Пашенпымъ, автотипія Ангерера и Гёшля (въ Вѣнѣ).

Иванъ Андреевичъ Крыловъ,
какъ драматургъ.

Посвящается В. И. Саитову.

Жизнь Ивана Андреевича Крылова представляетъ собою два довольно ясно разграниченные періода. «Всей славой своей Крыловъ обязанъ баснямъ, писаннымъ имъ въ послѣднія тридцать лѣтъ жизни», справедливо замѣчаетъ одинъ изъ его біографовъ [1]), первые же годы его литературной дѣятельности мало оцѣнены по заслугамъ потомствомъ. Но для полнаго освѣщенія могучей фигуры знаменитаго писателя необходимо также проникнуть взоромъ и въ ту эпоху его жизни, когда онъ не только не былъ извѣстенъ въ литературныхъ кружкахъ, но даже терпѣлъ неудачи, чего съ нимъ, кажется, ни разу не случалось во второй періодъ его дѣятельности, въ періодъ всеобщаго поклоненія и восторга передъ его талантомъ баснописца.

Первые шаги Крылова на литературномъ поприщѣ прослѣжены въ прекрасной статьѣ академика Л. Н. Майкова [2]), но авторъ ея обратилъ главное вниманіе особенно на біографію Крылова, отчасти на начало его журнальной дѣятельности и въ той же почти мѣрѣ на его драматическіе

[1]) *Я. К. Гротъ.* Литературная жизнь Крылова. — Сборникъ II отд. Имп. Академіи Наукъ, т. VI, стр. 2.

[2]) *Л. Н. Майковъ.* Первые шаги И. А. Крылова на литературномъ поприщѣ. Спб. 1889.

опыты, о которыхъ произнесъ не мало, какъ увидимъ, мѣткихъ и вѣрныхъ сужденій. Задачей настоящей статьи будетъ дать по возможности краткій, но обстоятельный очеркъ дѣятельности Крылова, какъ драматурга, и познакомить читателя съ содержаніемъ, построеніемъ и характерами въ пьесахъ его, а также дать оцѣнку съ этой стороны литературной дѣятельности великаго баснописца.

Самъ Крыловъ впослѣдствіи замалчивалъ свою дѣятельность на поприщѣ комедіи; онъ считалъ ее юношескимъ грѣхомъ и очень неохотно возвращался къ воспоминаніямъ о ранней порѣ своей жизни. Мы убѣдимся, что онъ отчасти былъ правъ, когда, побуждаемый самолюбіемъ, не хотѣлъ напоминать публикѣ о своихъ раннихъ опытахъ. Они далеко не проявляютъ того высокаго комическаго и сатирическаго таланта ихъ автора, какой виденъ и въ журнальныхъ его статьяхъ (въ «Почтѣ духовъ», «Зрителѣ» и «С.-Петербургскомъ Меркуріѣ»), и въ извѣстныхъ всему читающему міру басняхъ. Однако, въ иныхъ комедіяхъ мы можемъ замѣтить проблески того могучаго таланта, который вполнѣ развернулся и расцвѣлъ на почвѣ басни.

I.

Прежде, чѣмъ обратиться къ разбору пьесъ Крылова, намъ кажется далеко не лишнимъ сказать нѣсколько словъ объ обстоятельствахъ, вліявшихъ, быть можетъ, на развитіе его таланта. Сынъ бѣднаго офицера и позже провинціальнаго чиновника, И. А. Крыловъ осиротѣлъ, будучи 10 лѣтъ, и былъ принужденъ съ этого ранняго возраста добывать себѣ пропитаніе личнымъ своимъ трудомъ. Съ такого нѣжнаго возраста, еще ребенкомъ, Крыловъ началъ сталкиваться съ жизнью въ самыхъ непривлекательныхъ формахъ: онъ началъ службу въ Земскомъ судѣ и затѣмъ продолжалъ ее въ Магистратѣ. Быть можетъ, первымъ впечатлѣніямъ его въ этой средѣ обязаны своимъ существованіемъ его статьи въ сатирическихъ журналахъ и нѣкоторыя басни. Служба эта воспитала въ Крыловѣ ту практическую смѣтливость, которой отличался всегда впослѣдствіи его характеръ, и закалила его въ перенесеніи разнообразныхъ превратностей судьбы, которыя ему случилось испытать въ первый періодъ его жизни. Тѣ же жизненныя обстоятельства дали Крылову смѣлость высту-

пить впослѣдствіи съ живою народною рѣчью, съ которой онъ сроднился въ первые годы своей дѣятельности.

Въ 1782 году Крыловъ прибылъ въ Петербургъ, и черезъ два года появляется его первый извѣстный намъ литературный трудъ—комическая опера «Кофейница». Переселеніе въ столицу было для Крылова событіемъ первой важности. Здѣсь онъ столкнулся съ новыми людьми, которые дали ему новый запасъ впечатлѣній, здѣсь онъ подпалъ подъ вліяніе театра, которому и посвятилъ первые свои опыты.

«Годы прибытія Крылова въ С.-Петербургъ замѣчательны по нѣкоторымъ обстоятельствамъ, касавшимся драматическаго искусства въ Россіи, предмета, на который тогда была устремлена вся умственная дѣятельность будущаго великаго нашего баснописца», говоритъ біографъ И. А. Крылова [1]). «Правда, что первый указъ объ учрежденіи въ С.-Петербургѣ русскаго театра послѣдовалъ еще въ 1756 году; но это было учрежденіе, которымъ, не внося платы за посѣщеніе его, преимущественно пользовались придворные и чиновные люди. Но только съ 1782 года начались приготовленія къ устройству общенароднаго русскаго театра, который былъ открытъ въ слѣдующемъ за тѣмъ году». Такимъ образомъ, Крыловъ прибылъ сюда въ эпоху перваго любопытнѣйшаго движенія на нашей сценѣ.

Несомнѣнно, на воспріимчиваго и талантливаго юношу театръ произвелъ сильное впечатлѣніе. Крыловъ попытался написать самъ пьесу для театра и подъ его перомъ создалась комическая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ—«Кофейница» [2]).

Шестнадцатилѣтній авторъ (пьеса была написана въ 1784 году) передалъ свою пьесу для изданія типографщику Брейткопфу, любителю и знатоку музыки и театра; за нее Крылову было предложено 60 рублей, но вмѣсто денегъ онъ предпочелъ взять плату книгами. По свидѣтельству М. Е. Лобанова, друга и біографа Крылова, послѣдній взялъ сочиненія Расина, Мольера и Буало, которыя впослѣдствіи, какъ увидимъ, оказали на него свое вліяніе и, къ тому же, далеко не благотворное.

Вотъ содержаніе первой пьесы Крылова [3]). Дѣйствіе происходитъ въ имѣніи помѣщицы Новомодовой.

---

[1]) *П. А. Плетневъ.* Жизнь и сочиненія Крылова.—Полное собраніе сочиненій, т. 2-й, стр. 41.

[2]) Издана впервые въ Сборникѣ II отд. Имп. Академіи Наукъ, т. VI.

[3]) Такъ какъ большинство пьесъ И. А. Крылова почти недоступны для публики, будучи

На сценѣ, изображающей лѣсъ близъ деревни, появляется прикащикъ и жалуется на ту власть, которую въ мірѣ забрали себѣ женщины: «Да и мнѣ досталось отъ нихъ терпѣть за грѣхи мои..... Что дѣлать?.... Такъ вотъ ума не приложу... Петрушка ужъ женится и пособить нечѣмъ... Э, постой! взошло мнѣ на умъ одно дѣло, чѣмъ не токмо свадьбу его съ Анютой разорву, да, можетъ быть, этотъ мошенникъ у меня и въ рекруты угодитъ... Да вотъ и онъ идетъ. Надо передъ нимъ притвориться, чтобъ онъ не догадался, а то и дѣло можно испортить». Входитъ Петръ, соперникъ его, съ приглашеніемъ на свадьбу. Прикащикъ притворно радуется его счастью и, между прочимъ, спрашиваетъ, не очередь ли Петра была сказывать барынѣ на сонъ грядущій сказки. Узнавъ, что очереднымъ разскащикомъ былъ Петръ, прикащикъ идетъ къ барынѣ. Тѣмъ временемъ Петръ и его невѣста, Анюта, ведутъ чувствительный разговоръ.

Возвратившійся прикащикъ отсылаетъ Петра и, въ его отсутствіе, высказываетъ свои чувства Анютѣ, прося ея руки. Она отказываетъ ему, и тогда прикащикъ обвиняетъ Петра передъ помѣщицей Новомодовой въ кражѣ серебряныхъ ложекъ; это ему удается сдѣлать, благодаря помощи ворожеи-кофейницы, которой онъ обѣщаетъ плату за содѣйствіе и которая требуетъ 6 ложекъ, т. е. половину всѣхъ, украденныхъ нарочно самимъ прикащикомъ.

Кофейница гадаетъ. Въ разговорѣ съ ней обнаруживается характеръ Новомодовой: это—жестокая, грубая и развратная женщина. Она въ высшей степени безстыдна: «Вы имѣли, мадемуазель, много любовниковъ, и всѣ они были вами довольны... охъ! извините, что я громко сказала», говоритъ ей ворожея.—«Это не важно, мадамъ», возражаетъ Новомодова, смѣясь,—«я съ семнадцати лѣтъ стала такова же, какъ и нынѣ», беззастѣнчиво заявляетъ она.

Конечно, Петръ обвиненъ. Его призываютъ и, несмотря на его отрицанія вины, запираютъ, чтобъ отвезти въ городъ и сдать въ рекруты. Напрасно Анюта и ея родители умоляютъ отпустить невиннаго Петра: помѣщица руководится лишь своимъ капризомъ,—ей нужны деньги на наряды и она рада, что нашелся случай подъ благовиднымъ предлогомъ продать въ ре-

напечатаны въ старыхъ изданіяхъ его сочиненій, представляющихъ библіографическую рѣдкость, то мы сообщаемъ каждую изъ нихъ въ краткомъ пересказѣ, а затѣмъ уже переходимъ къ разбору и оцѣнкѣ ея.

круты лишняго человѣка. Старики готовы выкупить жениха своей дочери; тогда у Новомодовой является планъ еще болѣе выгодный: деньги взять, а Петра, придравшись къ какой нибудь бездѣлицѣ, всетаки отдать въ солдаты. Повидимому, дѣло героевъ плохо, и ихъ игра проиграна. Прикащикъ торжествуетъ, но тутъ то и постигаетъ его судьба, и начинается развязка пьесы. Во время дѣлежа ложекъ между нимъ и кофейницей затѣвается споръ. Новомодова застаетъ ихъ, и плутни прикащика раскрываются. «Ну, теперь готовьтесь», восклицаетъ помѣщица,—«ты (прикащику)—въ рекруты, а ты (кофейницѣ) — въ тюрьму»... «Возьми этого плута и эту мошенницу», приказываетъ она слугѣ,—«и вели, чтобъ ихъ на заперти держать до завтрашняго дня; а завтра я съ ними отправлюсь въ городъ, и тамъ они за ихъ плутни наказаны будутъ.... А ты, сердешный Петръ, будь отъ сего времени прикащикомъ, и свадьбу твою съ Анютой я сыграю на свой коштъ за претерпѣнный тобою страхъ, и деньги также вы у меня возьмете». Такимъ образомъ, пьеса кончается къ всеобщему удовольствію.

Въ «Кофейницѣ» все «еще слабо и незрѣло, но видно умѣніе составлять и располагать піесу», пишетъ о «Кофейницѣ» біографъ или скорѣе панегиристъ Крылова, его другъ Лобановъ [1]). Другой критикъ и біографъ Крылова даетъ болѣе полную, хотя тоже довольно общую характеристику этой пьесы: «Въ комической операх «Кофейница» довольно просто, безъ слащавыхъ прикрасъ и каррикатурнаго преувеличенія изображенъ провинціальный бытъ, среди котораго Крыловъ провелъ свое дѣтство и отрочество» [2]). Въ первомъ своемъ опытѣ Крыловъ проявилъ дѣйствительно рѣдкую наблюдательность и трезвость мысли, которыя выработались подъ вліяніемъ постоянной нужды и службы, начатой въ тѣ годы, когда слѣдовало бы еще сидѣть на школьной скамьѣ. Въ «Кофейницѣ» мы имѣемъ дѣло съ живыми лицами, съ людьми, прямо выхваченными изъ современной автору дѣйствительности. Плутоватый прикащикъ, щеголиха барыня, ворожея— все лица, не сочиненныя по рецепту царившей тогда у насъ теоріи Буало, а снимки съ дѣйствительности, снимки, правда, грубые, но въ существенныхъ чертахъ точные. Мѣтко схвачены Крыловымъ и бытовыя черты, напримѣръ, сказыванье по очереди сказокъ барынѣ, не могущей сразу заснуть. Сказыванье сказокъ на ночь дворовыми людьми или спеціалистами сказоч-

[1]) *М. Е. Лобановъ.* Жизнь и сочиненія И. А. Крылова. Спб. 1847 г., стр. 8.

[2]) *Майковъ,* цитированная выше статья, стр. 9.

никами было обычно въ помѣщичьей провинціальной средѣ прошлаго вѣка. Объ этомъ мы имѣемъ не мало свидѣтельствъ современниковъ. Сочувствіе къ народной поэзіи и старинѣ далеко не угасало въ привиллегированномъ сословіи XVIII вѣка. Извѣстный Митрофанушка въ «Недорослѣ» Фонвизина «еще сызмала былъ къ исторіямъ охотникъ» и заставлялъ себѣ разсказывать исторіи скотницу Хавронью; Скотининъ «безъ того глазъ не сводилъ, чтобы *выборный* не разсказывалъ ему исторій». Самъ авторъ «Недоросля» слушалъ въ дѣтствѣ сказки, которыя сказывалъ пріѣзжавшій изъ Дмитріевской деревни Фонвизиныхъ мужикъ Ѳедоръ Суратовъ [1]). Извѣстный историкъ прошлаго вѣка Татищевъ († 1750 г.) слушалъ былины о пирахъ Владиміра и уцѣлѣвшій въ его памяти отрывокъ о дворѣ Путятинѣ внесъ въ примѣчанія къ Іоакимовской лѣтописи [2]). Извѣстный Прокофій Акинфіевичъ Демидовъ былъ также большимъ любителемъ народныхъ сказаній, и для него въ Сибири былъ составленъ извѣстный сборникъ Кирши Данилова, что видно изъ письма Демидова къ исторіографу Г. Ф. Миллеру, напечатанному проф. Шевыревымъ [3]).

Знакомство съ народнымъ бытомъ и языкомъ и отсутствіе «ученаго» предубѣжденія противъ употребленія послѣдняго въ литературныхъ пьесахъ отразились въ языкѣ перваго драматическаго опыта Крылова. Всѣ лица этой пьесы, какъ крестьяне, такъ и городскіе жители, говорятъ естественнымъ народнымъ языкомъ, безъ примѣси литературной напыщенности съ одной стороны, а съ другой — безъ неудачныхъ потугъ изобразить народную рѣчь съ помощью коверканья языка, каковой пріемъ былъ очень обыченъ у тогдашнихъ драматурговъ, даже у такого талантливаго реалиста, какъ Матинскій. Наконецъ, подводя итоги всего сказаннаго о «Кофейницѣ», довольно признать, что эта пьеса «нисколько не хуже большинства современныхъ ей комическихъ оперъ; по крайней мѣрѣ, она не поражаетъ ни неестественностью вымысла, ни слишкомъ ложнымъ отношеніемъ къ дѣйствительной жизни. Какъ ни велики ея художественные недостатки, въ ней чувствуется та наивность, та свѣжесть созданія, которая всегда отличаетъ раннія, съ любовью отдѣланныя произведенія пробуждающихся сильныхъ дарованій» [4]).

---

[1]) *Акад. Н. С. Тихонравовъ* и *проф. В. Ѳ. Миллеръ.* Русскія былины старой и новой записи. М. 1894 г., стр. 77.

[2]) *В. Н. Татищевъ.* Россійская исторія, ч. I, кн. I, стр. 50.

[3]) Москвитянинъ, 1854 г., № 1 и 2, отд. IV, стр. 9.

[4]) *Майковъ,* стр. 10.

«Кофейница» не была поставлена на сцену: Брейткопфъ не воспользовался пріобрѣтенной пьесой и черезъ тридцать лѣтъ, встрѣтившись съ Крыловымъ, уже бывшимъ на службѣ въ Публичной Библіотекѣ, отдалъ ему обратно рукопись «Кофейницы».

Получивъ книги отъ Брейткопфа, заинтересовавшагося любознательнымъ юношей, Крыловъ обратилъ главное вниманіе не на Мольера, а на Расина и Буало: его идеаломъ было создать трагедію, это высшее по формѣ произведеніе драматической поэзіи, какъ учила псевдо-классическая теорія. Буало далъ Крылову теорію, Расинъ — образцы, и вотъ молодой писатель приступаетъ къ созданію своей первой трагедіи, не дошедшей до насъ. Сюжетомъ ея онъ избралъ судьбу Клеопатры и, когда піеса была готова, отнесъ ее къ тогдашнему оракулу и судьѣ драматическихъ произведеній—къ знаменитому Дмитревскому.

Этотъ старый артистъ считался въ свое время лучшимъ судьей, когда дѣло касалось достоинствъ и недостатковъ новой пьесы и начинающихъ артистовъ. Несмотря на увѣренія извѣстнаго театрала. С. П. Жихарева, будто Дмитревскій не давалъ никакого понятія артистамъ объ изучаемыхъ ими роляхъ и нисколько не подавалъ имъ помощи совѣтомъ и указаніями, П. Араповъ, извѣстный авторъ «Лѣтописи русскаго театра», утверждаетъ, что Дмитревскій не только «имѣлъ даръ наставленіями своими усовершенствовать талантъ всякаго начинающаго артиста», но даже «руководилъ и самыхъ авторовъ: Державинъ постоянно совѣщался съ нимъ на счетъ своихъ драматическихъ сочиненій, а Фонвизинъ исправилъ, по его замѣчаніямъ, многія сцены въ «Недорослѣ». Даже самый его начальникъ, самолюбивый Сумароковъ, и тотъ принималъ со вниманіемъ совѣты Дмитревскаго» [1]). Несомнѣнно, Дмитревскій, какъ опытный актеръ, могъ съ большой пользой подать совѣтъ относительно расположенія пьесы и указать ея сценическія недостатки. Къ этому то оракулу и судьѣ отнесъ Крыловъ свою первую серьезную пьесу.

Мы не знаемъ, что происходило во время чтенія, какъ отнесся къ пьесѣ Дмитревскій, который вообще былъ чрезвычайно любезенъ и старался не огорчать начинающихъ писателей строгими приговорами,—знаемъ только одно, что Дмитревскій добродушно выслушалъ трагедію, съ обычной уклончивостью отозвался объ ея достоинствахъ, «поощрялъ автора къ новымъ трудамъ и, на-

[1]) *П. Араповъ.* Лѣтопись русскаго театра. Спб. 1861 г., стр. 122.

конецъ, съ кротостью далъ почувствовать, что трагедія въ такомъ видѣ не можетъ быть представлена на театрѣ, что нужно ее совершенно пересоздать и передѣлать» [1]). Кажется, эта неудача должна была бы нѣсколько научить Крылова и открыть ему глаза на несовершенства его драмы, но онъ обратилъ, повидимому, большее вниманіе на похвалы стараго артиста, вынужденныя требованіями приличія, чѣмъ на скрытыя подъ ними порицанія. Онъ не бросилъ надежды создать трагедію и въ 1786 году написалъ «Филомелу», трагедію въ пяти дѣйствіяхъ, нѣсколько позже, въ 1793 году, напечатанную въ «Россійскомъ Ѳеатрѣ», сборникѣ пьесъ съ 1786—1795 годъ, куда вошли всѣ русскія драматическія произведенія, появившіяся на свѣтъ въ это время. По догадкѣ Плетнева, и этотъ второй опытъ Крылова въ трагическомъ родѣ былъ осужденъ Дмитревскимъ на забвеніе. Однако, знакомство съ знаменитымъ артистомъ, а также съ трагедіями современной ему литературной знаменитости, Я. Б. Княжнина, оказало свое вліяніе на Крылова. Въ «Филомелѣ» мы видимъ трагедію, составленную по всѣмъ правиламъ классической теоріи, написанную напыщенными александрійскими стихами, съ соблюденіемъ всѣхъ трехъ пресловутыхъ *единствъ*. Напрасно стали бы мы искать въ ней правдивости и искренности, которыми отличается его первая комедія. Даже Лобановъ, болѣе всѣхъ критиковъ восхищенный Крыловымъ, — и тотъ безапелляціонно заявляетъ, что, по его мнѣнію, въ «Филомелѣ» «ничего путнаго нѣтъ». Видно, что Крыловъ «ничего еще не читалъ, кромѣ Сумарокова и Княжнина,—все отзывается ими. Не рожденный первенствовать въ этомъ родѣ поэзіи, онъ ничего не обнаружилъ собственнаго, а только, увлеченный ихъ тогдашней извѣстностью, былъ ихъ отголоскомъ» [2]). И только нѣсколько далѣе Лобановъ, какъ бы изъ приличія, оговаривается, что, несмотря на недостатки трагедіи, въ ней «много движенія и пылу».

Познакомимся теперь съ этой трагедіей и убѣдимся въ томъ, насколько справедливы слова Лобанова, и въ томъ, много ли въ ней дѣйствительнаго «пылу», т. е. непосредственнаго вдохновенія автора.

Прогнея, жена царя Ѳракіи Терея, уже цѣлый годъ ждетъ мужа, который долженъ возвратиться домой и привезти съ собой ея сестру, Филомелу, героиню трагедіи. Возлюбленный Филомелы, Линсей, и царица въ

[1]) *Лобановъ*, цитированная выше статья, стр. 9.

[2]) Тамъ же, стр. 10.

тоскѣ по отсутствующихъ бесѣдуютъ между собой и мучатся предчувствіями. Жрецъ Калхантъ, разсказавшій имъ о неудачномъ жертвоприношеніи и о знаменіяхъ, его сопровождавшихъ, повергаетъ въ ужасъ царицу и Линсея. Линсей догадывается о значеніи этихъ знаменій. Въ это время наперсникъ Терея, Агаметъ, возвѣщаетъ о прибытіи царя, который вслѣдъ за тѣмъ входитъ и, на вопросы Линсея и Прогнеи, отвѣчаетъ, что Филомелы уже нѣтъ болѣе на свѣтѣ. Линсей не вѣритъ этому, но Терей разсказываетъ вымышленную имъ исторію о гибели дѣвушки, унесенной будто бы волною съ палубы корабля во время бури. Прогнея ропщетъ на судьбу и въ отчаяніи даже бранитъ боговъ. Изъ ея устъ льются упреки:

.......Немилосерды боги!
Гдѣ ваши истины святой законы строги?
Гдѣ къ человѣчеству, къ несчастнымъ гдѣ любовь,
Когда вы алчете пролить невинныхъ кровь?
На то ли алтари вамъ въ свѣтѣ соружались,
Чтобъ стоны вашихъ жертвъ при оныхъ раздавались?
........Боговъ есть долгъ спасать несчастливыхъ отъ бѣдъ:
А нашъ напрасенъ вопль—такъ васъ на свѣтѣ нѣтъ!

Калхантъ предостерегаетъ ее: «Брегись хуленія... царица, боги есть... Не огорчай своимъ отчаяньемъ небесъ» и совѣтуетъ въ слезахъ молить боговъ о спасеніи сестры. Линсей рѣшается идти на розыски Филомелы. Оставшись одни, Терей и Агаметъ бесѣдуютъ о Филомелѣ: оказывается, что она скрыта влюбленнымъ въ нее Тереемъ вблизи отъ города, въ развалинахъ. Терей высказываетъ колебанія своей души между страстью къ Филомелѣ и долгомъ. Онъ проситъ наперсника сохранить въ тайнѣ его замыселъ и боится, какъ бы самая наружность, выраженіе его лица не обличили задуманнаго имъ преступленія.

Второе дѣйствіе открывается бесѣдой Линсея съ найденной имъ Филомелой. Онъ въ тревогѣ распрашиваетъ дѣвушку о причинѣ ея горя и слезъ, но она отказывается отвѣчать, боясь привести его въ отчаяніе. Когда же, наконецъ, она рѣшается все высказать, на сцену неожиданно является Прогнея и радуется, что видитъ вновь сестру, которую считала погибшей въ волнахъ. Филомела прерываетъ ея изліянія словами: «Спокойся... и готовь свой духъ къ напастямъ новымъ» и разсказываетъ о злодѣяніи Терея, которому довѣрчивый ея отецъ поручилъ довезти ее къ сестрѣ. Прогнея въ ужасѣ:

любовь къ злодѣю, ревность и негодованіе борются въ ея душѣ; послѣднее беретъ перевѣсъ:

О злоба, обладай во всемъ свирѣпствѣ мною!

восклицаетъ она и встрѣчаетъ вошедшаго мужа потокомъ укоризнъ, обѣщая ему отомстить. Терей, видя Филомелу и догадываясь, что присутствующіе знаютъ обо всемъ, пытается скрыть свое смущеніе и оправдать свой поступокъ; но когда убѣждается, что все напрасно, то онъ не хочетъ болѣе скрывать своихъ чувствъ:

Когда передъ тобой открыта страсть моя,
Скрываться не хочу въ сей страсти болѣ я.
Познай въ моей груди горящій огнь суровый;
Познай, что я ношу позорныя оковы,
Оковы лютыя, которыхъ тяготу
Мученьемъ сердцу я и сладостію чту.

Онъ ненавидитъ себя за любовь къ сестрѣ жены. Пусть жена его терзаетъ и рветъ злобное сердце, но онъ не можетъ забыть о жестокой страсти, охватившей его:

Отмсти несчастная, Терею ты отмсти—
Но сердца премѣнить его себя не льсти!

«Я презрѣлъ все: законъ, тебя и добродѣтель», говоритъ Терей, и теперь уже все кончено: онъ готовъ жертвовать всѣмъ, но возвратить женѣ свое сердце не въ силахъ. Линсей въ спорѣ за невѣсту, которой не хочетъ уступить ему Терей, берется за мечъ; вошедшій Калхантъ разнимаетъ готовыхъ уже подраться героевъ. Онъ укоряетъ царя и увѣщеваетъ его возвратиться на стезю добродѣтели, но напрасно: «Я зрю», говоритъ Терей,

что весь тебѣ поступокъ мой открытъ.
Но чѣмъ себя Калхантъ въ своихъ успѣхахъ льститъ?
Я имя на себя злодѣя возлагаю;
А, ставъ злодѣемъ, я весь свѣтъ пренебрегаю.

На него уже не дѣйствуютъ слова Калханта, именемъ боговъ угрожающаго ему возмездіемъ и призывающаго къ раскаянію.

Собственно говоря, здѣсь и кончается дѣйствіе, такъ какъ остальное все не имѣетъ прямаго отношенія къ развитію интриги. По справедливому замѣчанію Н. А. Лавровскаго [1]), все дѣйствіе заканчивается восклицаніемъ

[1]) Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія, февраль, 1868 г., стр. 424.

Линсея въ началѣ втораго акта: «Открылось все!». Все же остальное, т. е. второй, третій, четвертый и пятый акты наполнены плачемъ и стономъ въ разговорахъ, мало интересныхъ и ужасно растянутыхъ. Но, такъ какъ задача наша состоитъ въ томъ, чтобъ ознакомить читателя съ театромъ Крылова, не скрывая его недостатковъ и не впадая въ общій панегирическій тонъ, то мы продолжимъ изложеніе «Филомелы».

Въ третьемъ актѣ Терей разсказываетъ наперснику, что онъ вновь похитилъ Филомелу и замышляетъ погубить Линсея: «уже готовъ ему смертельный ядъ». Вошедшая Прогнея опять допытывается у мужа, гдѣ ея сестра, укоряетъ его въ безконечныхъ стихахъ и въ заключеніе требуетъ:

Свободу лишь сестрѣ несчастной ты отдай...
Иль мщенья моего, жестокій, ожидай!

Несчастный любовникъ, Линсей, выступаетъ на сцену съ плачемъ и стонами, требуя возвращенія своей невѣсты. Онъ тоже угрожаетъ мщеніемъ похитителю, а тотъ, въ свою очередь, сулитъ ему разные ужасы. Прогнея уже со слезами проситъ возвратить Филомелу, но Терей резонно возражаетъ ей:

Прошенья слабы тамъ, гдѣ власть не можетъ льститься.

Послѣ безконечнаго повторенія обѣщаній отомстить злодѣю, вбѣгаетъ Калхантъ, а вслѣдъ за нимъ Агаметъ съ письмомъ отъ Филомелы, которое читается вслухъ и повергаетъ всѣхъ въ ужасъ. Вотъ оно:

Ты видишь кровь мою, любезная Прогнея,—
Содрóгнись и познай свирѣпости Терея.....
Чтобы злодѣйствія свои сокрыть на вѣкъ,
Сей варваръ мой языкъ въ зломъ бѣшенствѣ отсѣкъ.

Сколь ни ужасно, сколь ни трагично подобное самоуправство влюбленнаго героя, однако, чтеніе этого письма невольно вызоветъ улыбку у современнаго читателя. Но Крыловъ заставляетъ Прогнею и ея собесѣдниковъ горевать. Когда они достаточно уже выразили свои чувства, Калхантъ «отъ имени владѣтелей вселенной снимаетъ рабства цѣпь» съ души Прогнеи и побуждаетъ ее и Агамета отомстить, а самъ отправляется «предъ алтарь», чтобы

Низвесть молитвами на землю страшный громъ.

Послѣ этого всѣ уходятъ «ужасныхъ стрѣлъ готовить тучи яры» и «направить въ грудь злодѣйскую удары».

Въ четвертомъ актѣ Прогнея жалуется на боговъ, дозволяющихъ угнетать невинность. Предъ очами зрителей является Линсей съ воинами, ведущій вторично освобожденную имъ Филомелу. Слѣдуетъ встрѣча съ Тереемъ и опять укоры до конца акта.

Пятый актъ нѣсколько лучше предыдущаго: Терей излагаетъ силу страсти, сожигающей его и приведшей къ преступленію. Онъ чувствуетъ, что перешелъ границу терпѣнія божескаго и человѣческаго и, сознавая это, заключаетъ свой монологъ:

Не медли, лютый рокъ, моей ты смертью злою:
Завѣсу вѣчности открой передо мною.
Я тартаръ предпочту ужасной жизни сей.....
Ахъ, жизнь преступника геенны самой злѣй!

Агаметъ приноситъ извѣстіе о внезапной смерти Филомелы и о волненіи въ народѣ. Терей въ изступленіи приглашаетъ опять боговъ наказать его за всѣ его злодѣянія и восклицаетъ:

Разите, боги, вы тиранску грудь мою!

Вбѣжавшій Хересъ—вѣстникъ, объявляетъ, что извѣстіе о возстаніи справедливо. Терей пытается бѣжать отъ народной ярости. Но что такое она въ сравненіи съ тѣми муками, которыя онъ носитъ въ себѣ самомъ? Страсти его послѣдуютъ за нимъ повсюду! Онъ пытается просить Калханта о заступничествѣ передъ богами, но:

Враговъ своихъ въ свой храмъ не принимаютъ боги.

Терей слагаетъ съ себя царскій санъ и готовъ униженно вымаливать прощеніе. Линсей входитъ съ намѣреніемъ убить царя, но останавливается предъ безоружнымъ. Прогнея, со словами: «настали моего отмщенія минуты», появляется на сценѣ и ищетъ Терея. Онъ, чувствуя приближающуюся гибель, обращается къ ея материнскому чувству и проситъ беречь его сына, Иѳиса. Но, въ отвѣтъ на эти слова, Прогнея бросаетъ къ его ногамъ окровавленный черепъ:

Сей сынъ.... вострепещи.... сей сынъ передъ тобою!

восклицаетъ она и въ объясненіе добавляетъ, что Терей самъ съѣлъ за трапезой своего сына: это ея месть. Терей въ ужасѣ закалывается и «духъ его летитъ во адъ искать сыновнія души».

Калхантъ, играющій роль древняго хора, заканчиваетъ трагедію сентенціей:

Въ месть беззаконью зря пролиты крови рѣки,
Страшитесь раздражать безсмертныхъ, человѣки!

Даже въ краткомъ и сжатомъ пересказѣ трагедія Крылова поражаетъ своей растянутостью. Однако, всѣ условія «классической» трагедіи здѣсь на лицо. О формѣ мы уже сказали выше; что же касается содержанія, то оно вполнѣ соотвѣтствуетъ требованіямъ теоріи Буало. Дѣйствующія лица—герои, цари, жрецы. Здѣсь есть и «наперсникъ, превышающій героевъ догадливостью, и благородныя страсти, свойственныя лицамъ идеальнымъ, и злодѣянія, выступающія за предѣлы человѣческихъ силъ, словомъ,—все, что, казалось, непремѣнно должно быть, кромѣ художнической истины и жизни съ ея красками страны и эпохи», говоритъ Плетневъ [1]), вообще склонный хвалить Крылова. «Филомела», помимо всѣхъ этихъ чертъ, имѣетъ и другіе недостатки, остающіеся недостатками даже съ точки зрѣнія классической теоріи. О недостаткахъ въ построеніи и расположеніи дѣйствія мы уже упоминали: дѣйствіе такъ ничтожно, что его хватаетъ лишь на первый актъ, а остальные имѣютъ лишь характеръ баласта. Кромѣ того, классическая трагедія требовала изображенія характеровъ; но въ «Филомелѣ» мы не находимъ даже обычнаго шаблоннаго героя и героини. Терей—не герой: онъ самъ заявляетъ объ этомъ и вполнѣ справедливо:

Во мнѣ геройства нѣтъ ни тѣни, ни черты.

И, хотя нѣсколько ниже онъ аттестуетъ себя «варваромъ, тираномъ и извергомъ мрачна ада», онъ производитъ впечатлѣніе безхарактернаго, слабаго существа, какого то манекена на пружинахъ, въ дѣйствіяхъ котораго нѣтъ ни малѣйшей логической послѣдовательности. Прогнея поражаетъ своей болтливостью. Линсей жалокъ, ибо онъ еще ничтожнѣе главнаго героя. Общій недостатокъ трагедіи въ томъ, что въ ней авторъ пытается создать трагическое не *на дѣлѣ*, не въ дѣйствіи, а на словахъ. Событія не вытекаютъ одно изъ другаго, стремясь къ трагическому концу, а авторъ нанизываетъ стихъ за стихомъ, явленіе за явленіемъ, искусственно пытаясь разогрѣть зрителя послѣдней сценой, которая, хотя и не лишена трагизма (на своемъ мѣстѣ, какъ, напримѣръ, въ Медеѣ), но въ данномъ случаѣ способна внушить лишь отвращеніе, вслѣдствіе полнаго отсутствія въ ней эстетическаго чувства мѣры.

---

[1]) *Плетневъ*, цитированная выше статья, стр. 45.

Видимо, и самъ Крыловъ позже чувствовалъ ея недостатки, говоря о ней своему другу Лобанову: «Въ молодости моей я все писалъ, чтó ни попало, была бы только бумага, да чернила; я писалъ и трагедію; она напечатана была въ «Россійскомъ Θеатрѣ», въ одномъ томѣ съ «Вадимомъ» Княжнина, съ которымъ вмѣстѣ и исчезла [1]), да и радъ тому: въ ней ничего путнаго не было; это первыя давнишнія мои попытки» [2]).

Намъ неизвѣстно, какъ отнесся Дмитревскій ко второй трагедіи Крылова, но уже болѣе мы не имѣемъ опытовъ нашего писателя въ этомъ родѣ. Крыловъ, написавъ «Филомелу», обратился къ другой области драматургіи—къ комедіи, къ которой, повидимому, имѣлъ болѣе способностей въ силу прирожденной любви подмѣчать смѣшное и нелѣпое въ жизни, что онъ нѣсколько позже блистательно доказалъ въ своихъ сатирахъ и басняхъ. Въ томъ же 1786 году Крыловъ написалъ оперу—«Бѣшеная семья» и комедію—«Сочинитель въ прихожей». Казалось бы, что здѣсь скорѣе могъ обнаружиться его талантъ, однако, вышло далеко не то: обѣ эти пьесы не лучше его трагедій. «Въ нихъ нѣтъ ни занимательности интриги, ни сколько нибудь мѣтко очерченныхъ характеровъ», пишетъ Майковъ [3]). «Въ «Кофейницѣ», проявлялась, по крайней мѣрѣ, извѣстная наблюдательность, видна была опредѣленность мысли, согрѣтой притомъ теплымъ чувствомъ; въ новыхъ пьесахъ онѣ замѣняются нескладной каррикатурой дѣйствительности, лишенной всякой сатирической соли, и какою то сухостью отношенія автора къ выводимымъ имъ лицамъ». Такой приговоръ произнесъ критикъ надъ этими двумя комедіями. Ознакомившись съ содержаніемъ этихъ пьесъ, мы увидимъ, насколько справедливъ онъ, а въ общей характеристикѣ комедіи, современной Крылову, укажемъ то мѣсто, какое занимали онѣ въ тогдашнемъ театрѣ.

«Сочинитель въ прихожей», комедія въ трехъ дѣйствіяхъ [4]), построена на довольно слабой почвѣ: все въ ней вымышлено и это сквозитъ въ каждомъ движеніи дѣйствующихъ лицъ. Графъ Дубовой влюбленъ и хо-

---

[1]) «Вадимъ», трагедія извѣстнаго Я. Б. Княжнина, подверглась цензурному гоненію за вольномысліе, выраженное въ ней авторомъ, и была изъята изъ книгъ «Россійскаго Θеатра», «Филомела» напечатана въ Полномъ собраніи сочиненій И. А. Крылова, 1859 г., т. III.

[2]) *Лобановъ*, стр. 9.

[3]) *Майковъ*, стр. 14—15.

[4]) Напечатана въ Полномъ собраніи сочиненій И. А. Крылова, 1859 г., т. III.

четъ жениться на кокеткѣ Новомодовой, имѣющей тайно отъ него много другихъ любовниковъ, которымъ она ведетъ счетъ въ особой книгѣ, отмѣчая тамъ, когда кому назначено свиданіе и сколько отъ кого получено подарковъ. Андрей, слуга графа, ухаживаетъ тѣмъ временемъ за Дарьей, горничной Новомодовой. Таково положеніе дѣйствующихъ лицъ въ моментъ начала комедіи, когда на сцену появляется Рифмохватъ, бездарный и невѣжественный писака, пресмыкающійся по прихожимъ знатныхъ людей и подносящій свои произведенія, въ надеждѣ получить отъ нашихъ меценатовъ деньги за свою лесть. Гонясь за графской каретой, Рифмохватъ роняетъ свою рукопись въ грязь. Дарья, за которой и онъ также ухаживаетъ, беретъ рукопись и обѣщаетъ ее высушить и разгладить. Далѣе слѣдуетъ рядъ сценъ, гдѣ графъ и его нареченная невѣста изображаются въ самомъ непривлекательномъ свѣтѣ. Рифмохватъ объясняется въ любви Дарьѣ, съ цѣлью обезпечить себѣ успѣхъ у Новомодовой и у графа. Наконецъ, наступаетъ развязка. Уже готово все къ вѣнцу, какъ появляется злосчастный стихотворецъ, которому до этого момента не удавалось поймать графа, и вручаетъ ему свое произведеніе. Но оказывается, что Дарья, спѣша, перепутала тетради и возвратила Рифмохвату не его рукопись, а реестръ любовниковъ Новомодовой. Графъ, убѣдившись неожиданно въ невѣрности и легкомысліи Новомодовой, отказывается жениться на ней; Андрей также поканчиваетъ со своимъ ухаживаніемъ за плутоватой Дарьей.

Еслибы стали здѣсь искать характеровъ, то врядъ ли нашли бы ихъ; какъ мѣтко опредѣлилъ г. Майковъ, въ этой комедіи мы находимъ лишь каррикатуры, шаржи. Графъ Дубовой—недалекій волокита, ослѣпленный любовью къ Новомодовой, дѣлающій долги и разоряющійся на любовницъ; сама Новомодова, по выраженію Плетнева, — «только и годится, чтобы дать понятіе о глупѣйшей и самой низкой развратницѣ»; слуги, говорящіе однимъ языкомъ съ господами, чувствующіе тоже и вообще стоящіе на одномъ уровнѣ съ вышеназванными героями пьесы,—все это продукты одной фантазіи автора, еще не знакомаго съ тѣмъ обществомъ, какое онъ берется описывать. «Не можешь надивиться, откуда эти люди зашли на сцену». Все, «что ни говорятъ они, что ни предпринимаютъ, о чемъ ни шутятъ, за что ни сердятся, такъ чуждо общества, жизни и условій свѣта, что театръ привыкнешь почитать невѣдомою намъ планетою, куда волшеб-

никъ-сочинитель забрасываетъ насъ для изученія диковинокъ» [1]). «Сочинитель, какъ бы отвращая всякое подозрѣніе, что онъ своею сатирою мѣтитъ на чью нибудь личность, съ намѣреніемъ все изображаетъ такъ, какъ у насъ и быть не можетъ», продолжаетъ Плетневъ. Но, намъ кажется, напрасно онъ приписываетъ Крылову желаніе скрыть подъ безличной оболочкой намѣреніе избѣжать указаній на отдѣльныя личности. Крыловъ и въ это время, какъ и позже, не умѣлъ, и *не могъ* дать безусловно хорошей комедіи, и въ этомъ лежитъ главная причина недостатковъ «Сочинителя въ прихожей». Лобановъ на этотъ разъ вѣрнѣе опредѣляетъ причину неудачнаго исполненія комедіи: «Кажется, что умъ и высокій талантъ нашего Ивана Андреевича еще не пробуждался; кажется, что онъ писалъ это въ просонкахъ (не отдавая себѣ яснаго отчета, сказали бы мы) и что онъ самъ не сдѣлалъ еще себѣ и не разрѣшилъ вопроса: что хорошо и что худо» [2]), то есть не выработалъ въ себѣ вкуса къ изящному и правдивому изображенію дѣйствительности или вымысла. Даже неестественная, убогая фигура Рифмохвата, которую Плетневъ считаетъ введенной для оживленія дѣйствія, можетъ служить лишь для уясненія симпатій и антипатій Крылова въ ранній періодъ его дѣятельности. Можно видѣть, что и тогда уже Крыловъ презиралъ глупыхъ и льстиво-раболѣпныхъ стихотворцевъ и нарисовалъ въ Рифмохватѣ каррикатуру на нихъ. Позже, мы знаемъ, Крыловъ поссорился даже со своимъ другомъ Клушинымъ изъ за того, что этотъ послѣдній позволилъ себѣ въ льстивыхъ выраженіяхъ написать одному знатному лицу оду на полученіе имъ ордена.

Еще ничтожнѣе и по сюжету, и по исполненію—комическая опера въ трехъ дѣйствіяхъ «Бѣшеная семья», написанная Крыловымъ въ томъ же году [3]).

У Сумбура вся семья: бабушка Горбура, мать Ужима и дочь Катя требуютъ денегъ на наряды. Онъ скуповатъ и не хочетъ удовлетворить ихъ страсти къ мотовству. Допытываясь у служанки Извѣды, чтó причиной этой любви къ нарядамъ, онъ узнаетъ, что всѣ дамы жаждутъ понравиться молодому красивому офицеру, Постану, вотъ уже семь дней прогуливающемуся передъ окнами его дома. Офицеръ, какъ оказывается, влю-

---

[1]) *Плетневъ*, стр. 58.

[2]) *Лобановъ*, стр. 16.

[3]) Напечатана въ Полномъ собраніи сочиненій И. А. Крылова, 1859 г., т. III.

бленъ въ Пріяту, сестру Сумбура, и передаетъ ей записочки чрезъ своего слугу Проныра—нѣчто вродѣ Лепорелло; но прочія дамы воображаютъ, что Постанъ влюбленъ въ каждую изъ нихъ.

Второе дѣйствіе происходитъ на улицѣ. Постанъ пытается пробраться на свиданіе съ Пріятой, но оказываются препятствія въ лицѣ трехъ влюбленныхъ въ него и самого г. Сумбура. Горбура, Ужима, Катя и Пріята даютъ Пронырy платки для передачи Постану, какъ знаки ихъ любви къ нему. Пронырь попадается съ платками Сумбуру и освобождается, лишь благодаря заступничеству своего господина. Сумбуръ обрушивается на Постана, но тутъ являются всѣ влюбленныя дамы съ заготовленными записочками къ Постану и тоже попадаются Сумбуру.

Третье дѣйствіе происходитъ ночью въ квартирѣ Сумбура. Онъ съ палкой ждетъ, не явится ли Постанъ на свиданіе съ которой нибудь изъ влюбленныхъ. Извѣда, бывшая въ заговорѣ съ молодымъ человѣкомъ, отманиваетъ въ сторону Сумбура и сообщаетъ, что дамы намѣрены по жребію рѣшить, которой достанется Постанъ, и, затѣмъ, счастливая должна обвѣнчаться съ нимъ тайкомъ, а къ свадьбѣ уже заказана посуда. Подъ видомъ посуды вносятъ въ домъ Постана съ Проныромъ, причемъ самъ Сумбуръ, боясь, какъ бы не разбилась взятая на прокатъ посуда, помогаетъ тащить корзины. Едва Сумбуръ удаляется со сцены, молодые люди выходятъ изъ корзинъ. Въ темнотѣ Катя и Горбура обнимаютъ Проныра, Ужима хватаетъ за руки заговорщицу Извѣду, а Постанъ сходится съ Пріятой; они въ куплетахъ высказываютъ свои чувства. Вошедшій со свѣчами Сумбуръ застаетъ ихъ. Для примиренія и для прекращенія семейнаго скандала, Сумбуръ предлагаетъ Постану жениться на одной изъ его родственницъ, и этотъ избираетъ Пріяту, которая ему отвѣчаетъ взаимностью. Пронырь женится на своей союзницѣ въ плутняхъ—Извѣдѣ.

Аляповатость и грубость рисунка бросаются прямо въ глаза при первомъ взглядѣ на эту пьесу. Въ ней еще меньше правдоподобія, чѣмъ въ предыдущей. «Все доведено до грубой каррикатуры. Двусмысленныя рѣчи занимаютъ мѣсто шутокъ. Въ языкѣ какая то неблагородная изысканность. Это самая вѣрная копія пустыхъ, давно забытыхъ пьесъ того времени», говоритъ Плетневъ [1]).

---

[1]) *Плетневъ*, стр. 56.

«Жаль, что имя Крылова на ней напечатано», замѣчаетъ объ этой пьесѣ Лобановъ [1]); однако, находитъ, что языкъ въ ней, какъ въ прозѣ, такъ и въ стихахъ, «поразвязнѣе». Сравнительно съ «Кофейницей» эти обѣ пьесы стоятъ значительно ниже. Повидимому, Крыловъ ничему не научился у Мольера и у своего славнаго современника Фонвизина. «Онъ предпочелъ примѣняться къ господствующему вкусу публики, который удовлетворялся плохими передѣлками французскихъ комическихъ оперъ на русскіе нравы. Но эти оперы отличались въ подлинникѣ, по крайней мѣрѣ, красивой легкостью и игривостью содержанія, между тѣмъ какъ подъ перомъ русскихъ подражателей улетучивались и эти достоинства. Въ обѣихъ пьесахъ Крылова (въ «Сочинителѣ» и въ «Бѣшеной семьѣ») нѣтъ и тѣни истиннаго комизма, ни даже простой водевильной веселости. Что же касается грубаго и пошлаго тона, въ которомъ онѣ написаны, онъ не можетъ быть объясненъ ничѣмъ инымъ, какъ неизмѣннымъ умственнымъ и нравственнымъ уровнемъ той мелкой приказной среды, гдѣ протекала обыденная жизнь автора. При всемъ своемъ умѣ Крыловъ еще не могъ возвыситься надъ нею въ своихъ произведеніяхъ; оттого не удавалось ему ни сатирическое обличеніе, ни вѣрное объективное возсозданіе дѣйствительности. Не могли помочь ему въ данномъ случаѣ и совѣты Дмитревскаго [2]), ибо у этого знаменитаго артиста у самого не было естественности, и онъ менѣе всего могъ указать Крылову на необходимость правды въ искусствѣ. Кромѣ того, Крыловъ въ данный періодъ былъ еще настолько мало развитъ въ литературномъ отношеніи, что не могъ, видимо, оцѣнить красотъ и достоинствъ пьесъ Фонвизина, хотя и былъ несомнѣнно съ ними знакомъ.

Несмотря, однако, на низкія достоинства этихъ двухъ пьесъ, тогдашній директоръ театра, генералъ-маіоръ П. А. Соймоновъ, принялъ ихъ благосклонно, и Крыловъ былъ увѣренъ, что пьесы его пойдутъ. Между прочимъ, по порученію того же директора, Крыловъ перевелъ съ французскаго оперу «L'Infante de Zamora», которая была играна, но, впрочемъ, безъ успѣха. Однако, это обстоятельство было очень выгодно для Крылова: во первыхъ, оно открыло ему даровой входъ въ театръ, а во вторыхъ, познакомило начинающаго драматурга съ писательскимъ кружкомъ. Благо-

---

1) *Лобановъ*, стр. 15.

2) *Майковъ*, стр. 15.

даря Соймонову и его расположенію, Крыловъ получилъ разрѣшеніе напечатать свою новую пьесу, написанную въ 1787 или 1788 году; это была комедія въ пяти дѣйствіяхъ—«Проказники», принадлежащая къ числу наиболѣе слабыхъ произведеній Крылова. Пусть Лобановъ увѣряетъ насъ, что «въ этой комедіи видѣнъ уже рѣшительный талантъ Крылова», что «характеры, хотя почти всѣ каррикатурные, порядочно обрисованы», всетаки въ этой пьесѣ Крыловъ если и выказалъ талантъ, то—талантъ далеко не привлекательный, характеризующій автора, какъ человѣка завистливаго, чрезмѣрно самолюбиваго и мстительнаго. Если эта пьеса представляетъ интересъ, то только біографическій, такъ какъ съ точки зрѣнія драматическаго искусства она полна неудачныхъ мѣстъ и вся вообще построена на крайне неестественной интригѣ, полна каррикатуръ и двусмысленностей грубаго, пошлаго тона. Но, несмотря на каррикатурность изображенныхъ лицъ, эти послѣднія носятъ на себѣ черты дѣйствительности, такъ какъ списаны, какъ говорилось тогда, съ «подлинниковъ». «Подлинниками» для Крылова въ данномъ случаѣ послужила семья извѣстнаго драматическаго писателя Якова Борисовича Княжнина, изображеннаго подъ именемъ Рифмокрада, бездарнаго стихотворца, воображающаго себя геніемъ и обкрадывающаго Корнеля, Расина и другихъ французскихъ трагиковъ. Задѣвшая насмѣшкой самолюбиваго Крылова, жена Княжнина, Екатерина Александровна, дочь Сумарокова, унаслѣдовавшая отъ отца вздорный и сварливый характеръ, послужила подлинникомъ для созданія Тараторы, жены Рифмокрада; Тянисловъ, педантъ и неудачный поэтъ, списанъ съ П. М. Карабанова, извѣстнаго своими нелѣпыми виршами, а врачъ Ланцетинъ—съ театральнаго врача И. И. Віена. Какъ изобразилъ Крыловъ этихъ извѣстныхъ въ свое время Петербургу лицъ, мы увидимъ ниже, а пока замѣтимъ, что такой пріемъ мстительнаго автора доставилъ успѣхъ его пьесѣ, такъ какъ ничто такъ ни пріятно людямъ, какъ насмѣшка надъ ближнимъ. Л. Н. Майковъ излагаетъ возникшую по этому поводу переписку Крылова съ Княжнинымъ; но мы обратимся прежде всего къ самой пьесѣ и, ознакомившись съ ней, укажемъ, въ какой мѣрѣ истина въ ней сплетена съ вымысломъ.

Таратора, жена Рифмокрада, капризная, насмѣшливая и властолюбивая женщина, собирается выдать замужъ свою дочь (или—племянницу: въ пьесѣ постоянная путаница), Пріяту, за Милона. Дѣло уже слажено, и дядя

жениха, Азбукинъ, смѣшной и недалекій провинціалъ, является на свадьбу своего племянника и наслѣдника. Но одинъ изъ претендентовъ на руку Пріяты, Тянисловъ, о которомъ выше было упомянуто, вступаетъ въ заговоръ съ любовникомъ Тараторы, лекаремъ Ланцетинымъ, и старается добиться руки Пріяты. Они уже почти успѣваютъ въ своемъ намѣреніи: Ланцетинъ уговорилъ Таратору, а Тянисловъ насплетничалъ дядѣ Милона, будто его будущій родственникъ Рифмокрадъ—воръ, обокравшій многихъ писателей, французскихъ и итальянскихъ: «я вамъ докажу, что онъ обокралъ Вольтера, Расина, Кребильона, Метастазиса, Мольера, Реньяра...»—«Смотри, пожалуй, этакой звѣрь!» удивляется простодушный провинціалъ: «можетъ быть, эти бѣдные люди отъ него по міру пошли! Благодаренъ, мой другъ, что ты мнѣ глаза открылъ». Но всетаки старику не вѣрится. Тогда Тянисловъ приноситъ кучу книгъ со словами: «это книги, въ которыхъ напечатано то, что онъ укралъ». Азбукинъ окончательно убѣждается, что Рифмокрадъ «не на шутку воръ». «Смотри-ка, пожалуй, ужъ и во Франціи это напечатано! Да онъ публичный воръ, братецъ ты мой; а я совсѣмъ этого и не думалъ». Еще болѣе удивленъ Азбукинъ, услышавъ далѣе отъ Тянислова, что, впрочемъ, Рифмокрадъ человѣкъ честный. «Онъ человѣкъ честный, а воръ преестественный—это такая чертовщина, которой въ деревняхъ нѣтъ и которая мнѣ въ голову не лѣзетъ». Конечно, старикъ отказываетъ въ своемъ согласіи на бракъ племянника съ Пріятой, дочерью такого вора. Любовники въ горѣ, но съ помощью горничной, Плутаны, нарядившейся мужчиной и ведущей интригу и съ Рифмокрадомъ, и съ Тараторой, они преодолѣваютъ всѣ трудности и разрушаютъ козни враговъ; ихъ соединяютъ узы Гименея, и комедія заканчивается всеобщей радостью. Мы не передаемъ всѣхъ хитростей Плутаны, которыми наполнены послѣднія четыре дѣйствія, такъ какъ главное въ пьесѣ не интрига, а характеристика дѣйствующихъ лицъ. Это обстоятельство отчасти даетъ возможность сопоставить эту пьесу съ знаменитой комедіей Грибоѣдова. Къ характеристикѣ отдѣльныхъ лицъ мы теперь и перейдемъ.

Рифмокрадъ и Таратора, какъ мы уже сказали, списаны въ главныхъ чертахъ съ четы Княжниныхъ, извѣстной своими странностями. Крыловъ не пожалѣлъ красокъ, чтобъ изобразить ихъ въ возможно смѣшномъ видѣ. Рифмокрадъ—Княжнинъ, по словамъ тогдашняго «Вѣстника Европы» [1]), «до-

[1]) Вѣстникъ Европы, 1824 г., ч. 139, стр. 105.

ведшій подражаніе иностраннымъ авторамъ до неправеднаго присвоенія чужой собственности», прямо аттестуется, какъ воръ. Въ своемъ домѣ онъ—нуль и находится подъ башмакомъ у жены: «не худо, еслибъ вы послушались жены; я, право, и самъ часто ее слушаюсь», совѣтуетъ онъ Ланцетину, любовнику своей жены. Жена безцеремонно украшаетъ его рогами, пользуясь его недалекостью: объ этомъ говорятъ по всему городу; когда ей объ этомъ сообщаетъ Тянисловъ, она и не оспариваетъ этого, а совѣтуетъ лишь какъ слѣдуетъ заступаться за пріятелей: «ты бы долженъ былъ сказать, что этотъ лекарь (Ланцетинъ) знакомъ со мною для моихъ частыхъ припадковъ, а особливо лечитъ моихъ маленькихъ дѣтей; ты бы долженъ былъ сказать, что они, по милости его, еще здоровы, и что безъ него этихъ маленькихъ ребяточекъ, можетъ быть, на свѣтѣ бы не было!» Но, несмотря на ничтожество и безличность Рифмокрада въ семейной жизни, жена цѣнитъ его «талантъ». Она также пишетъ стихи и въ восторгѣ отъ своихъ и мужниныхъ дарованій. Это лучше всего характеризуется въ разговорѣ супруговъ о Пріятѣ, которая оказывается ни въ него, ни въ нее. Въ Пріятѣ «нѣтъ такой скорости, какую ты имѣешь», замѣчаетъ мужъ.—«И такой тонкости, какая у тебя находится, жизнь моя», возражаетъ жена. «Въ ней нѣтъ такой дальновидности и обширнаго ума, какъ у тебя», продолжаетъ хвалить свою жену Рифмокрадъ.—«Она совсѣмъ не такъ проницательна, какъ ты, свѣтъ мой», заключаетъ взаимныя восхваленія Таратора.

Таратора вздорна, завистлива, самолюбива и насмѣшлива: она натравливаетъ на Азбукина Тянислова и производитъ между ними ссору, а сама любуется этимъ; на вопросъ, часто ли она дѣлаетъ такіе спектакли, она отвѣчаетъ: «Всякій день, mon cher; вѣдь надобно же чѣмъ нибудь время проводить». Одна изъ гостей такъ о ней отзывается: «Знаешь ли, мой батюшка, такъ она любитъ ссору, что гостей къ себѣ, какъ пѣтуховъ, сбираетъ». Она молодится и очень сердится, когда ей напоминаютъ о ея уже немолодыхъ годахъ.

Тянисловъ достаточно нами характеризованъ. Слѣдуетъ прибавить къ вышесказанному, что онъ самодоволенъ и глупъ, и притомъ трусъ. Въ трусости онъ не уступаетъ лекарю Ланцетину, который играетъ въ этой пьесѣ видную роль. Это плохой врачъ и дамскій угодникъ, нечистъ на руку, глуповатъ. Оба эти лица совершенно каррикатурны и въ тоже время вовсе

не смѣшны; созданіе ихъ обнаруживаетъ «полное литературное неумѣнье Крылова», по справедливому замѣчанію Л. Н. Майкова. Такая же каррикатура—княжна Тройкина, сестра Азбукина, старая дѣва и картежница.

Пріята и Милонъ—совершенно безцвѣтны. Это манекены, лишенные тѣни человѣческихъ чертъ. Объ Азбукинѣ мы упоминали выше; въ приведенномъ разговорѣ его съ Тянисловомъ онъ весь на лицо. Что же касается главнаго дѣйствующаго лица, ловкой горничной Плутаны, то это фигура совсѣмъ фантастическая и неимѣющая ничего общаго съ дѣйствительностью. Пусть читатель самъ судитъ о ней по рѣчамъ, въ которыхъ сама плутовка представляется публикѣ. «Всѣ мои дарованія къ вашимъ услугамъ. Если за ученость, то я, дочь школьнаго учителя, была сама ученицей, а потомъ и учительницей, и знаю столько наукъ, сколько нужно, чтобы показать себя ученымъ невѣжею. Если нужна вѣтренность, такъ и за тѣмъ не станетъ дѣло: я ѣздила съ вашею сестрицею (Милона) по разнымъ землямъ: по Нѣмецкой, по Англійской и три мѣсяца была во Французской: я могу отъ одного обыкновенія говорить такъ много по французски, что и лучшій бы изъ нынѣшнихъ щеголей могъ позавидовать моему знанію. Если нужна мораль, такъ и за тѣмъ дѣло не станетъ: я читала столько романовъ, что могу безъ затрудненія представить Анжелику».

По своему расположенію эта пьеса обнаруживаетъ тѣже недостатки, какъ и предыдущія, только къ этимъ недостаткамъ — вялости дѣйствія и запутанности интриги — «прибавлено еще столько излишнихъ сценъ и скучныхъ разговоровъ, что представленіе ея должно было утомить самыхъ неприхотливыхъ зрителей», и Плетневъ, говоря это, вполнѣ правъ, такъ какъ многіе намеки, самыя лица и обстоятельства, послужившія для Крылова матеріаломъ для пьесы, — забыты, и лучше, если не вспоминать объ этой некрасивой страницѣ жизни великаго баснописца.

Л. Н. Майковъ съ возможной подробностью излагаетъ послѣдовавшую за написаніемъ комедіи полемику между Крыловымъ и Княжнинымъ. Хотя въ письмѣ къ Княжнину Крыловъ, повидимому, слагаетъ съ себя всячески обвиненіе въ пасквилѣ, тѣмъ не менѣе, изъ нѣкоторыхъ статей «Почты духовъ», издававшейся Крыловымъ нѣсколько позже, мы видимъ, что Крыловъ мѣтилъ изобразить именно Княжнина. Нападки на Княжнина мы находимъ въ 12-мъ письмѣ отъ гнома Буристона (3-я книга), а въ 30-мъ—рѣчь идетъ, хотя и иносказательно, однако, достаточно прозрачно—

о бездарномъ писателѣ рогоносцѣ, въ которомъ современники безъ труда узнавали того же Княжнина.

Начиная съ 1789 по 1801 годъ Крыловъ усердно работалъ надъ своими журнальными статьями, представляющими образцы его сатирическаго обличенія не въ иносказательной формѣ басни, а въ разсказѣ болѣе близкомъ къ дѣйствительности и съ болѣе частными подробностями. Мы еще встрѣтимся съ нѣкоторыми статьями «Почты духовъ», необходимыми для уясненія взглядовъ Крылова, высказываемыхъ имъ въ позднѣйшихъ его комедіяхъ.

Отмѣтимъ то, что этотъ періодъ журнальной дѣятельности нашего писателя не обиленъ драматическими произведеніями. Крыловъ, до сихъ поръ дававшій по одной, а то и по двѣ пьесы въ годъ, послѣ неудачъ и ссоры съ директоромъ театра П. А. Соймоновымъ, какъ бы охладѣваетъ и за долгій промежутокъ (съ 1788—1802 годъ) изъ подъ его пера появляются лишь три незначительныя пьесы.

Первая изъ нихъ—опера «Американцы». Полный текстъ ея неизвѣстенъ. Она написана въ томъ же 1788 году, но позже переработана была А. И. Клушинымъ, другомъ Крылова, и издана безъ имени автора въ 1800 году. Въ ней принадлежатъ Крылову лишь нѣсколько арій, дуэтовъ и т. д., неимѣющихъ литературнаго достоинства. Чрезъ много лѣтъ послѣ этой пьесы Крыловымъ написана была въ 1800 году шуто-трагедія—«Подщипа» или, какъ чаще называютъ ее,—«Трумфъ». Но намъ кажется, что слѣдуетъ предварительно сказать нѣсколько словъ о жизни Крылова въ эти годы. Знакомство съ кругомъ писателей, постоянная работа надъ самообразованіемъ и, наконецъ, опытность, приходящая съ годами, доставили Крылову болѣе здравыя понятія о театрѣ и о задачахъ драматическаго искусства. Уже въ письмѣ къ директору театра П. А. Соймонову молодой писатель высказываетъ пониманіе сцены, а въ «Почтѣ духовъ», въ 44-мъ письмѣ августовской книжки гномъ Зоръ, подъ именемъ котораго скрывался самъ Крыловъ, является строгимъ судьей театра. «Театръ есть училище нравовъ, зеркало страстей, судъ заблужденій и игра разума», пишетъ Крыловъ и даже въ формѣ ироніи высказываетъ трезвые взгляды на задачи искусства.

Въ 1801 году Крыловъ поступилъ на службу къ рижскому губернатору князю С. Ѳ. Голицыну. Въ имѣніи послѣдняго онъ провелъ нѣсколько

лѣтъ, и слѣдомъ этого пребыванія въ селѣ Казацкомъ осталась упомянутая выше шуто-трагедія «Трумфъ», написанная для домашняго спектакля. Почему то эта пьеса была заподозрѣна въ неблагонадежности и, напечатанная впервые заграницей, только въ 1871 году появилась съ примѣчаніями на страницахъ «Русской Старины» [1]). Нѣкоторые [2]) видятъ въ этой пьесѣ политическую каррикатуру, но, намъ кажется, вѣрнѣе второй взглядъ на эту пьесу; именно, всего вѣроятнѣе, она представляетъ пародію на ложноклассическую трагедію, увлеченію которой заплатилъ нѣкогда дань самъ Крыловъ. Такое предположеніе, намъ кажется, можно сопоставить съ перемѣной во взглядахъ Крылова, съ развитіемъ его вкуса и пониманія литературы. Впредь мы не встрѣтимъ уже у Крылова попытокъ создать трагедію.

Вотъ содержаніе шуто-трагедіи, ходившей по рукамъ въ рукописи и въ свое время очень популярной, о чемъ свидѣтельствуетъ ея распространенность въ спискахъ.

Княжна Подщипа тоскуетъ; она даже лишилась аппетита, такъ, что поутру могла съѣсть лишь одну кулебяку съ сигомъ. Служанка Чернавка утѣшаетъ ее и въ длинной рѣчи докладываетъ зрителямъ, что послужило причиной такого огорченія для княжны. Въ то время, какъ все царство мирно процвѣтало, и царь Вакула безпечно спускалъ въ сенатѣ кубарь, сбираясь отдать дочь замужъ за князя Слюняя,—внезапно, какъ вихрь, налетѣлъ на царство Вакулы Трумфъ, сосѣдній князь. Несмотря на то, что приняли всѣ мѣры къ отпору врага:

> Намазали тупей, подкоски подвязали,
> Изъ старыхъ скатертей надѣлали знаменъ,
> И цѣлый былъ поставъ блинами заваленъ...

Но поздно все! Трумфъ ворвался въ городъ, съѣлъ подъ носомъ у всѣхъ царскій обѣдъ, повыбилъ окна, надѣлалъ изъ генераловъ конюшихъ да капраловъ и, разсадивъ по сумасшедшимъ домамъ министровъ, пинкомъ сбросилъ съ престола бѣднаго царя Вакулу. Царь тогда рѣшился на сдѣлку: онъ обѣщался выдать свою дочь, Подщипу, замужъ за побѣдителя, чтобы сохранить власть. Подщипа, влюбленная въ Слюняя, съ которымъ она дѣлила всѣ забавы—каталась съ горъ, качалась на качеляхъ и крала огурцы

[1]) Русская Старина, январь, 1871 г., стр. 161—201.

[2]) Примѣчаніе *В. Кеневича*, тамъ же.

по огородамъ,—въ ужасномъ горѣ. Гофмаршалъ Дурдуранъ прерываетъ изліяніе ея чувствъ: съ каплуномъ въ рукахъ идя съ базара, онъ объявляетъ ей, что вечеромъ уже назначена свадьба. Княжнѣ дурно. Дурдуранъ предлагаетъ дать ей понюхать хрѣну или накинуть на животъ горшокъ [1]). Придя въ себя, княжна готова лишить себя жизни; но, предусмотрительный гофмаршалъ, оказывается, принялъ уже мѣры: онъ

Велѣлъ ей пузыри носить на мѣсто фижемъ,
Чтобъ, если кинется въ рѣку, ей всплыть;
А за столомъ велѣлъ лишь жеваннымъ кормить,
Да чтобъ, спустя чулки, ходила безъ подвязокъ....

Эту сцену прерываетъ появленіе героя пьесы—Трумфа. Онъ ломанымъ языкомъ выражаетъ княжнѣ свои чувства. Вотъ образецъ его рѣчи:

Старофа-ль, анкель мой! прелесна мой княшонъ!
Для пляпалушна шасъ, кахта мой пудешь жонъ,
Мой ноши весь не спитъ и серса польна спотся;
Прелесна тфой фикуръ на мой туша шифется.
Куритъ ли трупка мой,—изъ трупка твой пихтишь.
Или мой кафе пилъ,—тфой въ шашечка сидишь;
Фезтѣ мой фидитъ тфой—на поля и на пушка,
И кочетъ auf ein Mal уфидѣть на патушка....

Княжна отказываетъ ему, ссылаясь на несходство нравовъ и привычекъ. Трумфъ обѣщается быть добрымъ мужемъ: онъ пытается прельстить ее музыкой на трубѣ и барабанѣ, балами и театромъ, но Подщипа не сдается на его обѣщанія и прямо заявляетъ, что не любитъ его. Трумфъ въ гнѣвѣ и, подозрѣвая Слюняя виновникомъ своей неудачи, обѣщается посадить соперника на колъ. По его уходѣ, на сцену прокрадывается Слюняй, скрывавшійся за кулисами. Вотъ первыя его слова, обращенныя къ княжнѣ:

Князьня! усой и онъ? Ну, бьятъ, какой сейдитой?
Онъ съядитъ хоть бы съ кѣмъ, хоть съ куцеіемъ Никитой!.....

Изъ словъ его оказывается, что это—трусъ и косноязычный идіотъ.

На вопросъ княжны, неужели бы онъ не отомстилъ за нее, Слюняй отвѣчаетъ:

Да, да, подсунься-ка къ его ты паясу:
Вить деевянную я спагу то посу.

---

[1]) Средство и понынѣ примѣняемое нашимъ простонародьемъ отъ болей въ желудкѣ.

Оказывается, что ему «матуска носить зеѣзной не веѣя». Единственное его оружіе, которое онъ рекомендуетъ самымъ лучшимъ—ноги: «какъ дамъ стьецька, такъ поминай, какъ зван». Княжна предлагаетъ Слюняю вмѣстѣ съ нею кончить жизнь самоубійствомъ, чтобы не достаться во власть Трумфа, но онъ отказывается подъ разными глупыми предлогами. Княжна въ гнѣвѣ уходитъ. На сцену выступаютъ другія каррикатуры: царь Вакула, Дурдуранъ, пажъ съ кубаремъ и свита. Царь собираетъ совѣтъ и предлагаетъ рѣшить вопросъ, какъ бы прогнать нѣмца Трумфа. Онъ по очереди спрашиваетъ объ этомъ членовъ совѣта, но тутъ происходитъ комическая сцена: оказывается, что всѣ совѣтники царя Вакулы либо слѣпы, либо нѣмы и глухи, либо, наконецъ, едва дышатъ отъ старости. Тщетныя попытки царя вырвать изъ нихъ хоть одно слово прерываются заявленіемъ пажа, что кубарь уже навитъ. Царь уходитъ въ столовую спускать кубарь и приказываетъ совѣту безъ него обдумать дѣло. По его уходѣ, члены начинаютъ зѣвать и засыпать одинъ за другимъ. Все погружается въ сонъ и слышенъ лишь храпъ совѣтниковъ. Такъ кончается первое дѣйствіе.

Второе дѣйствіе открывается жалобой царя Вакулы на пажа, сломавшаго кубарь, который служилъ его величеству съ самаго дѣтства игрушкой и утѣшеніемъ въ трудныхъ дѣлахъ правленія. Вошедшій Дурдуранъ докладываетъ о рѣшеніи совѣта и его дѣяніяхъ: совѣтъ—

Штофъ роспилъ вейновой, разъѣлъ салакушъ банку,
Да присудилъ, о царь, о всемъ спросить цыганку......

Царь распоряжается немедленно позвать ее и поручаетъ гофмаршалу занять гдѣ нибудь для расплаты за гаданье полтинникъ. Цыганка гадаетъ царю и княжнѣ въ обычныхъ, хорошо переданныхъ выраженіяхъ гадалокъ-цыганокъ и обѣщаетъ успѣхъ и удачу. Вдругъ вбѣгаетъ въ бѣшенствѣ Трумфъ: онъ подслушалъ заговоръ и грозится изжарить всѣхъ. Разогнавъ всѣхъ ругательствами, онъ допрашиваетъ цыганку, которая льститъ ему и увѣряетъ, что княжна только одного его и любитъ и что все утро гадала о немъ. Трумфъ охорашивается и самодовольно распускаетъ перья. Неосторожно вбѣгаетъ на сцену Слюняй. Трумфъ хочетъ убить его, но, раздумавъ, предлагаетъ ему поединокъ на пистолетахъ; Слюняй, сроду не стрѣлявшій, отказывается драться и даже соглашается уговорить невѣсту выдти замужъ за Трумфа. Сцена, когда онъ пытается исполнить данное

Трумфу обѣщаніе, очень смѣшна. Княжна, ослѣпленная своей любовью къ Слюняю, не видитъ его убожества и трусости:

Пусть онъ (Трумфъ) тебя убьетъ, застрѣлитъ иль повѣситъ,
Но нѣжности къ тебѣ не премѣнитъ моей!

Но Слюняй въ отвѣтъ на такое изъявленіе вѣчной любви отвѣчаетъ про себя:

Чтобы ты тьеспуя и съ нѣзностью своей!
...... Я эдакой юбви зьядѣю не зеяю,

говоритъ онъ нѣсколько дальше. Въ самый разгаръ ихъ объясненія входитъ Трумфъ. Слюняй умоляетъ княжну выдти за нѣмца, но послѣдній, думая, что Слюняй измѣнилъ обѣщанію, хочетъ убить его. Здѣсь происходитъ нѣчто совершенно непристойное: Слюняй чувствуетъ необходимость перемѣнить бѣльс.

Въ этотъ моментъ наступаетъ развязка. На сцену вбѣгаетъ царь съ крикомъ: «Ребята, наша взяла!»—Оказывается, что цыганка заставила все войско Трумфа чихать и тѣмъ лишила его возможности отразить нападеніе царской арміи. Царь озабоченъ судьбой героя Трумфа: по обстоятельномъ размышленіи, онъ приказываетъ гофмаршалу Дурдурану слѣдующее:

Чтобъ парикмахеръ, слышь, гребенкою большою
Сейчасъ, ты знашь, его въ пять пуколь причесалъ;
Одѣлъ бы франтомъ, слышь, жабо бы подвязалъ,
Чтобъ прыгать казачка Трумфъ къ вечеру явился.

Пьеса кончается свадьбой Подщипы и Слюняя.

Лобановъ, мнѣнія котораго о пьесахъ Крылова мы уже часто приводили, очень хвалитъ «Трумфа». «При чтеніи его», говоритъ біографъ Крылова, «всѣ помирали со смѣху. Это самое повторяется и теперь со всякимъ, въ первый разъ читающимъ эту піесу» [1]). «Это шалость, это проказы таланта», продолжаетъ онъ нѣсколько дальше; «но разсыпать въ шутовской пьесѣ столько веселости, столько остроты и сатирическагo духа—могъ одинъ Крыловъ! И въ этомъ родѣ, каковъ онъ ни есть, въ русской словесности нѣтъ ничего подобнаго. Созданія характеровъ Вакулы, Подщипы и Слюняя суть созданія каррикатурно геніальныя» [2]). Однако, въ этихъ

---

[1]) *Лобановъ*, стр. 24.
[2]) Тамъ же, стр. 30.

словахъ Лобанова столько переложено похвалы, что даже Плетневъ, вообще очень симпатизирующій Крылову, обмолвился, какъ бы вскользь, заключеніемъ, которое значительно ослабляетъ панегирическій отзывъ Лобанова, указывая на исключительно внѣшній комизмъ этой пьесы. «Основаніемъ каррикатуры служитъ смѣшной выговоръ русскихъ словъ, произносимыхъ нѣмцами», говоритъ Плетневъ. Мы, со своей стороны, укажемъ еще на одинъ элементъ смѣшнаго, но отнюдь не комическаго, внесенный Крыловымъ въ его пьесу: это несоотвѣтствіе между требованіями нашего обычнаго представленія о жизни. Царь занимается спусканьемъ кубаря и врывается съ крикомъ «ребята, наша взяла», снаряженіе войска, нелѣпая любовь княжны къ Слюняю, — все это черты, напоминающія пародію на что то и отчасти подтверждающія высказанное выше предположеніе, что эта пьеса есть пародія на трагедію ложно-классическаго образца. На это обстоятельство намекаетъ и названіе пьесы — «шутотрагедія». Мы не соглашаемся, да и врядъ ли кто теперь согласится, съ мнѣніемъ Лобанова о «геніальности» этой пьесы Крылова. Самъ Крыловъ никогда не думалъ напечатать ее, и это обстоятельство должно указать намъ на ея дѣйствительную цѣнность и значеніе, ибо авторъ ея въ послѣдніе годы своей драматической дѣятельности отличался гораздо большей разборчивостью, чѣмъ въ молодости.

Послѣдней пьесой въ разбираемый нами періодъ дѣятельности Крылова была комедія въ одномъ дѣйствіи—«Пирогъ». Она долгое время считалась утраченной, какъ и многія другія произведенія Крылова, но случайно была открыта и напечатана В. Кеневичемъ въ VI томѣ Сборника II отдѣленія Императорской Академіи Наукъ. «Утрата подобныхъ пьесъ нисколько не уменьшаетъ славы знаменитаго нашего баснописца», замѣчаетъ, упоминая о ней, Лобановъ; однако, уже эта пьеса, на нашъ взглядъ, представляетъ интересный матеріалъ для изученія постепеннаго развитія таланта Крылова. Она является попыткой возвращенія къ народной комедіи, опытъ которой безсознательно пробовалъ дать самъ Крыловъ въ своей «Кофейницѣ». Завязка пьесы не сложна и дѣйствіе развивается свободно и довольно естественно.

Помѣщикъ Фатюевъ хочетъ жениться на дочери сосѣда, Вспышкина, Прелестѣ. Дѣйствіе происходитъ въ деревнѣ; женихъ затѣваетъ partie de plaisir и посылаетъ на условленный пунктъ въ лѣсу завтракъ, состоящій изъ

пирога. Посланный, слуга его Ванька, встрѣчается съ горничной Вспышкиныхъ, Дашей, и, послѣ краткаго колебанія, слуги съѣдаютъ начинку пирога, взрѣзавъ его съ нижней стороны. Едва они успѣваютъ это сдѣлать, является Фатюевъ, готовый присоединиться къ обществу своего нареченнаго тестя, но Ванька, боясь разоблаченія своей плутни, пугаетъ барина, говоря, что со Вспышкиными одинъ изъ его кредиторовъ. Фатюевъ пишетъ впопыхахъ записку, а самъ предпочитаетъ уйти и переждать время, пока непріятное лицо исчезнетъ. На сцену выступаетъ семейство Вспышкиныхъ; мать Прелесты, женщина уже немолодая, но помѣшанная на сентиментальныхъ романахъ и пѣсенкахъ, изображена очень недурно: по крайней мѣрѣ, Крыловъ уловилъ здѣсь ту внѣшнюю сторону сентиментализма, которая нашла себѣ многочисленныхъ поклонницъ въ средѣ прекраснаго пола. Милонъ, безнадежно влюбленный въ Прелесту, дочь Вспышкиныхъ, вздыхаетъ и тоскуетъ. Ужима (такъ зовутъ Вспышкину) вторитъ ему. Они приступаютъ къ пирогу, присланному женихомъ, но онъ, къ ихъ удивленію, оказывается пустъ! Вдобавокъ, письмо, написанное Фатюевымъ въ извиненіе его опозданія, роковымъ образомъ подтверждаетъ оскорбительное предположеніе объ отказѣ со стороны жениха. Мы выписываемъ эту сцену чтенія письма, такъ какъ она очень характерна.

Вспышкинъ. Подай-ка письмо.—Что это? Не подписано, не запечатано! Грубіянъ! (развертываетъ) И карандашомъ! Хорошо, зятюшка! Когда еще въ женихахъ не наблюдаетъ ко мнѣ почтенія.... Да гдѣ жъ начало?

Ванька. Тутъ, сударь!

Вспышкинъ (читаетъ). «Извините, что я не могу»... Видано ли это? Эдакъ можно начинать къ своему портному или сапожнику: «Извините, что я не могу!».... Гдѣ жъ «милостивый государь» или «милостивый государь мой»? Ужъ бы хоть: «государь мой!» изволилъ поставить. «Извините, что я не могу!» Какъ это глупо сказано! Какой глупый слогъ! — Читай, жена. Чего онъ не можетъ.

Ужима. «Извините, что я не могу разъѣсть съ Вами пирога?»... Разъѣсть пирога! — Какія низкія выраженія! «Божусь, что мнѣ нѣкогда. Вы, я думаю, помните, что моя родня сильно приступаетъ ко мнѣ, чтобъ я женился на княжнѣ Снафидиной. Наконецъ, дядя мой въ сію минуту присылалъ за мной по этому сватовству,—и я лечу окончить это дѣло, а какимъ образомъ?—Пирогъ сей вамъ скажетъ это за меня».

Вспышкинъ. О, да это отказъ и самый дурацкій!

Ужима. Читайте, сударь, сами; у меня силъ нѣтъ читать такія глупости. Грубіянъ!

Вспышкинъ. «Да, мой пирогъ вамъ скажетъ, что сердце мое также полно любовью къ Прелестѣ, какъ онъ полонъ начинкою». Дерзкій!

Прелеста. Теперь, батюшка, вы понимаете его мысли; онъ женится на княжнѣ Снафидиной! По крайней мѣрѣ, мы не стоимъ такихъ насмѣшекъ!

Вспышкинъ. Дерзкій!—«Кушайте его на здоровье, есть чѣмъ полакомиться! Я самъ его заказывалъ и старался, чтобъ онъ былъ такъ богатъ хорошей начинкою, какъ богатъ умомъ нареченный мой тестюшка».... Негодяй!—На, читай, жена!—моей силы не стало.

Ужима. «Какъ богатъ умомъ»...

Вспышкинъ (перебиваетъ). Ну, ужъ это слышали! Читай дальше.

Ужима. «Вы увидите въ этой начинкѣ столько же хорошихъ вещей, сколько есть добрыхъ и любезныхъ качествъ въ нареченной моей тещинькѣ»... Ахъ варваръ! Даша, дочитай письмо! Его бы совсѣмъ не надо было брать въ благородныя руки.

Даша. «Словомъ, пирогъ мой будетъ вамъ переводчикомъ моихъ чувствъ.—Прощайте, желаю Прелестѣ всякаго счастія, а я ей не женихъ», — заканчиваетъ горничная чтеніе этого письма, въ которомъ каждый изъ семьи нашелъ для себя что нибудь особенно лестное въ формѣ сравненія съ присланнымъ пирогомъ [1]). Послѣднюю фразу — рѣшительный отказъ, Даша прибавила отъ себя и тотчасъ разорвала письмо. Ванька, чтобъ удобнѣе вывернуться, подтверждаетъ выдумку Даши. Вспышкинъ, въ ярости и подъ вліяніемъ сложившихся обстоятельствъ, разрѣшаетъ Милону тотчасъ же обвѣнчаться съ Прелестой. Всѣ уходятъ, и вотъ, вслѣдъ за ихъ удаленіемъ, является ничего не подозрѣвающій Фатюевъ. Онъ распрашиваетъ Ваньку объ эффектѣ, который произвело его письмо и пирогъ, и крайне удивляется всему происшедшему. Вскорѣ обвѣнчанные возвращаются и всеобщая радость такъ велика, что всѣ относятся къ Фатюеву очень благодушно. Но герой нашъ оказывается въ весьма глупомъ положеніи,

---

[1]) Сцена чтенія письма, съ передачей его изъ рукъ въ руки,—пріемъ очень удачный и могущій вызвать эффектъ въ надлежащемъ мѣстѣ. Его употребилъ и Гоголь въ «Ревизорѣ».

когда дѣло разъясняется и когда онъ видитъ, что, благодаря его оплошности и плутовству слуги, все проиграно, и богатая невѣста ускользнула почти изъ его рукъ. Пьеса кончается приглашеніемъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ къ сосѣдкѣ помѣщицѣ справить ея именины и заодно отпраздновать свадьбу Милона и Прелесты.

Несмотря на суровый приговоръ Лобанова, мы не можемъ не одобрить нѣкоторыхъ сторонъ этой пьесы и не указать ихъ читателю. Прежде всего, пьеса эта коротка: въ ней нѣтъ безконечныхъ, наводящихъ тоску, разговоровъ, которыми такъ богаты всѣ предыдущія пьесы Крылова. Дѣйствіе развивается быстро, что, при несложной интригѣ, производитъ благопріятное впечатлѣніе. Въ «Пирогѣ» болѣе естественности и непосредственности, чѣмъ въ первыхъ пьесахъ, напримѣръ, въ «Бѣшеной семьѣ», въ «Сочинителѣ», и эта комедія, какъ сказано выше, приближается въ этомъ отношеніи къ «Кофейницѣ». Единственная нелѣпость въ построеніи плана, которую мы здѣсь лишь отмѣтимъ, не вдаваясь въ разсужденія о причинахъ, ее вызвавшихъ, — это удаленіе молодыхъ людей на минуту со сцены и быстрота, съ какой они успѣваютъ обвѣнчаться во время пятиминутнаго разговора Фатюева со слугой. Что же касается характеровъ, то, хотя они въ большинствѣ блѣдны, всетаки слуги и Ужима нарисованы не совсѣмъ плохо. Рядомъ съ безличными Прелестой и Милономъ стоитъ недурно исполненный типъ сентиментальной барыни. Чтобы понять рельефность изображенія, мы приведемъ отрывки изъ разговоровъ ея съ мужемъ и Милономъ.

«Ахъ, Боже мой, вы знаете мою чувствительность», восклицаетъ она на просьбу Милона содѣйствовать его счастью: «я терзаюсь, глядя на препятствія, которыя судьба полагаетъ взаимной вашей нѣжности. Но мужъ мой совсѣмъ другихъ сентиментовъ... Не правда ли, что у насъ будетъ сентиментальный завтракъ, подъ лѣскомъ у ручейка.—Ахъ, если бъ нѣжный соловей украсилъ его своею гармоніею»... «Послѣ завтрака мы сядемъ гдѣ нибудь въ тѣни развѣсистыя ивы, и я спою въ утѣшеніе вамъ (Милону) любимую мою пѣсенку: «Я птичкой быть желаю»... Ужима всюду, гдѣ только можно, ссылается на романы, укоряя мужа въ грубости (чего онъ вовсе не заслуживаетъ), когда онъ резонно замѣчаетъ, что пора бы ей и перестать жеманиться, что она «уже чуть не бабушка». Послѣ такого замѣчанія со стороны мужа, она разражается слѣдующей тирадой: «А я

такъ думала, сударь, что, пріѣхавши сюда, за городъ, мы будемъ наслаждаться пріятнымъ воздухомъ; что мы гдѣ нибудь сядемъ у ручейка; что вы станете цѣловать мои руки, а я буду отвѣчать на ваши нѣжности умильными взорами». Ей грезятся «кипарисныя и пальмовыя рощи». Она уже собирается утѣшать Милона, огорченнаго ожидаемымъ отказомъ: «Я очень люблю утѣшать несчастныхъ любовниковъ; мы станемъ читать съ нимъ вмѣстѣ элегіи, гдѣ бы была ночь, луна, звѣзды и блестящая слеза... Ахъ! я воображаю, что мы съ нимъ зачувствуемся!» Не трудно замѣтить, что Ужима говоритъ языкомъ совсѣмъ отличнымъ отъ рѣчей ея собесѣдниковъ: мужа, дочери, Милона. Ея языкъ—подражаніе языку нашихъ сентиментальныхъ писателей, во главѣ которыхъ стоялъ Н. М. Карамзинъ. Фраза въ устахъ Ужимы: «Ахъ, умѣть чувствовать—рѣдкій даръ чувствительныхъ душъ», ясно указываетъ на Карамзина и его школу, которыхъ попытался осмѣять Крыловъ, и добавимъ—онъ пародировалъ ихъ недурно. Онъ весьма наблюдательно подмѣтилъ то обстоятельство, что большинство поклонницъ сентиментальныхъ произведеній цѣнитъ и понимаетъ въ нихъ лишь внѣшность: да иначе и быть не могло.

Укажемъ еще на одну черту этой комедіи Крылова. Хотя и здѣсь слугамъ отводится большое мѣсто и значеніе, но они уже говорятъ языкомъ нѣсколько отличнымъ отъ господъ. Построеніе пьесы съ сохраненіемъ за слугами роли главныхъ двигающихъ интригу лицъ оправдывается привычкой Крылова и его, быть можетъ, невольнымъ стремленіемъ слѣдовать за образцами. Несмотря на недостатки, комедія «Пирогъ» можетъ быть названа одной изъ наиболѣе замѣчательныхъ пьесъ Крылова, хотя и не возбудитъ большаго интереса въ читателѣ, ищущемъ непосредственнаго удовольствія и развлеченія; но историкъ литературы найдетъ въ ней двоякій интересъ. Во первыхъ, она свидѣтельствуетъ о весьма замѣтномъ поворотѣ въ литературномъ направленіи Крылова [1]), начавшаго свою дѣятельность безусловнымъ и рабскимъ подражаніемъ («Филомела», «Бѣшеная семья» и друг.) французскимъ драматическимъ писателямъ, и нынѣ осмѣявшаго такое подражаніе. Во вторыхъ, эта пьеса даетъ понять, какъ трудно даже такому несомнѣнно талантливому и оригинальному писателю, какимъ былъ Крыловъ, отдѣлаться отъ литературныхъ преданій и предвзятыхъ ложныхъ и неестественныхъ теорій.

[1]) Сборникъ II отд. Имп. Академіи Наукъ, т. VI, стр. 143.

Повидимому, въ это время, т. е. въ 1801 году, у Крылова въ душѣ происходило нѣкоторое броженіе. Медленно развивающійся талантъ его пытается выйти на настоящую дорогу, стремясь снова приблизиться къ народному складу рѣчи и стать ближе къ изображенію дѣйствительности, наперекоръ требованіямъ обычая и теоріи. Поступивъ на службу къ князю С. Ѳ. Голицыну, назначенному военнымъ губернаторомъ въ Ригу, Крыловъ уже въ сентябрѣ 1803 года выходитъ въ отставку и въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ находится безъ службы. Эти годы его жизни не разслѣдованы съ достаточной ясностью. Предполагаютъ, что къ этому времени относится его полукочевая жизнь, вызванная страстью къ карточной игрѣ, заманившей его, между прочимъ, и на Нижегородскую ярмарку. Въ концѣ 1805 года Крыловъ появляется въ Москвѣ, гдѣ впервые выступаетъ съ произведеніемъ совсѣмъ въ новомъ, неиспытанномъ еще имъ родѣ—съ басней, доставившей ему такую славу у потомства. Послѣ перваго удачнаго дебюта на этомъ новомъ поприщѣ, Крыловъ въ 1806 году возвратился въ Петербургъ и въ этомъ же году опять выступилъ на литературномъ горизонтѣ, какъ драматическій писатель.

II.

Продолжительный отдыхъ, а также пришедшая со временемъ опытность не могли не отразиться на дальнѣйшей дѣятельности Крылова, какъ драматурга. 1806 и 1807 годы были послѣдними годами его драматической дѣятельности, но они принесли съ собою безспорно лучшія произведенія изъ всѣхъ написанныхъ нашимъ авторомъ. Это — комедіи: «Модная лавка» и «Урокъ дочкамъ», долго не сходившія со сцены и игравшіяся до конца 40-хъ годовъ. Плетневъ полагаетъ, что эти пьесы были подготовлены Крыловымъ заранѣе [1]. «Обѣ комедіи выражаютъ сильное негодованіе поэта на новое пристрастіе русскихъ къ французамъ и ихъ языку». «Можно подумать, что жизнь въ провинціи подняла всю его желчь. И, въ самомъ дѣлѣ, тамъ недуги столицъ высказываются отвратительнѣе. Что здѣсь только смѣшно и глупо, то въ провинціи, какъ въ искривленномъ зеркалѣ, становится гадко и нестерпимо». Многіе изъ нашихъ писателей, начиная съ Сумарокова, возставали противъ царившей у насъ подражательности и вооружались сатирой противъ этого нашего общественнаго недуга, но

[1]) *Плетневъ*, стр. 67. См. тамъ же мнѣніе *П. Аранова*.

напрасно. «Подъ защитой господствующей моды никто не чувствуетъ боли, какую, повидимому, должны были произвести острыя стрѣлы насмѣшки» [1]).

Типъ щеголихи, преклоняющейся передъ всѣмъ иностраннымъ, а особенно передъ французскимъ, съ достаточной рельефностью очерченъ въ цѣломъ рядѣ комедій конца прошлаго и начала нынѣшняго вѣка и въ массѣ статей сатирическихъ журналовъ, такъ что пьеса Крылова—«Модная лавка», героиня которой, Сумбурова, проматываетъ деньги мужа, не даетъ новыхъ чертъ для этого обычнаго и извѣстнаго изъ другихъ комедій типа. Однако, въ той обстановкѣ, въ которую помѣстилъ свою Сумбурову Крыловъ, она кажется характернѣе, и въ ней особенно оттѣняется жадность провинціаловъ до всего моднаго. Мы подробно изложимъ комедію «Модная лавка» [2]), чтобы, затѣмъ, при разборѣ послѣдней и лучшей пьесы Крылова, обратить вниманіе на планъ и построеніе обѣихъ.

Дѣйствіе происходитъ въ модной лавкѣ, принадлежащей m-me Каре. Молодой повѣса, Лестовъ, болтаетъ съ мастерицей, Машей, и разсказываетъ ей, какъ онъ, проѣздомъ чрезъ Курскую губернію, влюбился въ дочь одного помѣщика, Сумбурова; все сложилось въ его пользу и близка была свадьба, но мачиха Лизы,—такъ зовутъ его бывшую невѣсту,—разстроила свадьбу,

---

[1]) *Плетневъ*, стр. 68.

[2]) Напечатана въ Полномъ собраніи сочиненій И. А. Крылова, 1859 г., т. III. Впервые напечатана отдѣльно въ 1807 году первымъ, а въ 1816 году вторымъ изданіемъ. Представлена въ первый разъ на С.-Петербургскомъ театрѣ въ 1806 году. Хотя свѣдѣнія, сообщаемыя *П. Арановымъ*, далеки отъ полной достовѣрности (такъ, онъ считаетъ «Пирогъ» первымъ драматическимъ опытомъ Крылова), тѣмъ не менѣе, въ виду отсутствія болѣе точныхъ извѣстій о судьбахъ пьесъ Крылова на сценѣ, приходится пользоваться даже тѣми ничтожными крохами, которыя сообщаетъ этотъ историкъ русскаго театра въ своей «Лѣтописи». «Модная лавка», по словамъ его, имѣла большой успѣхъ, причемъ, повидимому, особый эффектъ произвелъ тотъ эпизодъ, гдѣ Сумбурова прячется въ шкафѣ, откуда она вылѣзаетъ при обыскѣ. Видимо, публика понимала лишь внѣшній комизмъ, такъ мѣтко осужденный позже Н. В. Гоголемъ въ его «Разъѣздѣ». Вѣроятно, успѣху пьесы содѣйствовали не мало и исполнители. Арановъ сообщаетъ, что: «Рыкаловъ былъ превосходенъ въ роли Сумбурова, которую впослѣдствіи игралъ прекрасно же актеръ Бобровъ; Рахманова была неподражаема въ роли Сумбуровой. Замѣчательны были Жебелевъ французомъ Трише и Пономаревъ, игравшій деревенскаго слугу Антропку. Это былъ отличный комикъ. «Модная лавка» была дана въ первый разъ 27-го іюля (1806 г.) и повторялась часто. Ее давали и во дворцѣ, на половинѣ Императрицы Маріи Ѳеодоровны». *П. Арановъ*. Лѣтопись русскаго театра, стр. 174—175.

съ цѣлью выдать падчерицу за своего дальняго родственника, промотавшагося помѣщика, Недосчетова. Вотъ уже почти годъ, какъ влюбленные не видались.

Внезапно, во время этого разговора, въ лавку является г-жа Сумбурова, пріѣхавшая въ городъ за нарядами къ предстоящей свадьбѣ Лизы. Услышавъ, что Маша говоритъ по русски, Сумбурова набрасывается на слугу: «Не приказывала ли я тебѣ, мерзавцу, везти меня во французскую лавку? Куда это вы меня завезли, скверные уроды?» Маша объясняетъ ей, что это дѣйствительно французская лавка m-me Каре. Эта сцена по темѣ и по разговорамъ очень похожа на сцену выбора товаровъ въ пьесѣ М. Матинскаго—«С.-Петербургскій Гостиный дворъ». Весьма вѣроятнымъ кажется намъ, что Крыловская сцена написана если не по образцу, то подъ вліяніемъ Матинскаго [1]), реализмъ котораго особенно рѣзко выдѣляется на общемъ фонѣ современной ему комедіи.

Сумбурова, успокоивается и выбираетъ наряды. Она узнаетъ Лестова и всячески старается отдѣлаться отъ него, но всетаки молодому человѣку удается узнать о ея намѣреніи выдать Лизу замужъ. Лестовъ проситъ Машу какъ нибудь помочь ему свидѣться съ Лизой и разстроить планы Сумбуровой. За это онъ обѣщаетъ Машѣ отпускную (Маша крѣпостная его сестры) и 3000 р. на приданое. «Это не первая дѣвушка поѣхала изъ нашей лавки къ вѣнцу», утѣшаетъ его Маша и соглашается содѣйствовать его успѣху, а для начала совѣтуетъ подкупить слугу Сумбуровыхъ, Антропа, глупаго и простоватаго мужика, который, удивляясь невиданной доселѣ роскоши, никакъ не можетъ взять въ толкъ, чего отъ него хотятъ. Тогда Лестовъ отправляется попытать счастья у кучера. Тѣмъ временемъ Сумбуровъ застаетъ жену въ самомъ разгарѣ торга и, послѣ гнѣвныхъ выходокъ противъ всего иноземнаго, увозитъ ее изъ лавки. Этимъ заканчивается первый актъ.

Во второмъ актѣ Маша читаетъ письмо отъ Лестова. Оно далеко не утѣшительно: «Я былъ у Сумбуровыхъ», пишетъ Лестовъ; «старикъ было мнѣ обрадовался и просилъ меня, какъ сына своего добраго пріятеля, ѣздить къ нему чаще; но негодная жена его все испортила и выска-

---

[1]) *М. Матинскій.* «С.-Петербургскій Гостиный дворъ», комическая опера, изд. 3-е, 1891 г. Впервые была представлена въ 1779 году, такъ что давалась уже на сценѣ во время Крылова

зала на меня, что я давеча отправилъ слугъ пить и говорилъ съ Лизою. Сумбуровъ взбѣсился, отнялъ у меня всю надежду получить Лизу и выкурилъ меня вонъ своими нравоученіями. Я въ отчаяніи.... Хочу ѣхать драться съ соперникомъ, потомъ пріѣду драться съ Сумбуровымъ; потомъ самъ застрѣлюсь. Не придумала ль ты чего умнѣе? Пріѣзжай посовѣтовать!» Чтеніе письма прерывается появленіемъ француза Трише, бывшаго помаднаго мастера, а нынѣ ростовщика, имѣющаго на 100 тысячъ рублей векселей на Недосчетова, жениха Лизы и соперника Лестова. У Маши въ головѣ возникаетъ планъ, и она напускаетъ Трише съ векселями на пришедшаго въ лавку Сумбурова. Сумбуровъ смущенъ этимъ обстоятельствомъ и сожалѣетъ, что прогналъ Лестова: «Какъ подумаю, такъ и жаль Лестова, и отецъ его былъ мнѣ хорошій пріятель. Полно, вѣдь и Лестовъ повѣса: вздумай споить слугъ, чтобы поговорить съ Лизою,—гадко, скверно! Однако, все лучше, нежели надавать векселей на сто тысячъ, и кому же!....»

Сумбуровъ для экономіи, чтобы часто не ѣздить въ городъ, хочетъ нанять Машу, но какъ разъ въ тотъ моментъ, когда онъ ей предлагаетъ выгодныя условія, въ магазинъ входитъ его жена и заподозриваетъ чистоту намѣреній своего супруга. «Ахъ, ты старая мартышка!» кричитъ разгнѣванная матрона, становясь между мужемъ и Машей: «Да что ты это затѣялъ, въ своемъ ли ты умѣ?... Какъ, распутная твоя душа, ты отъ живой жены,— грѣховодникъ! а я чтобъ стала терпѣть! Нѣтъ, нѣтъ, я хочу кричать, пускай всѣ добрые люди соберутся и видятъ..... При мнѣ изволилъ притворяться, что не терпитъ французскихъ лавокъ, ругаетъ ихъ, а безъ меня, такъ видно, дѣла идутъ совсѣмъ другой статьей...». Машѣ едва удается вывернуться и примирить супруговъ. Она докладываетъ m-me Каре; послѣдняя тотчасъ появляется въ лавкѣ, въ сопровожденіи Трише. Во взаимной перебранкѣ эти достойныя дѣти Франціи характеризуютъ другъ друга, рисуя типичныя черты тѣхъ проходимцевъ, которые входили въ жизнь русскаго общества въ качествѣ гувернеровъ и воспитателей подростающаго поколѣнія и, наживъ неправеднымъ путемъ деньги, становились ростовщиками и содержателями разныхъ притоновъ. Сцена эта въ комедіи Крылова не блещетъ особымъ остроуміемъ, но разоблачаетъ нравственную изнанку этихъ героевъ, которые «ловили деньги въ чужихъ карманахъ», и невинность которыхъ «была въ вѣчной ссорѣ съ парижской полиціей». Сумбуровы выбираютъ наряды въ сосѣдней комнатѣ, куда ихъ уводитъ

m-me Каре, а Маша устроиваетъ свиданіе Лизы съ Лестовымъ въ лавкѣ. Вошедшій внезапно Сумбуровъ застаетъ Лестова на колѣняхъ передъ дочерью; на ихъ извиненія онъ отвѣчаетъ отказомъ: онъ понялъ все. «Молчи, молчи, голубушка», перебиваетъ онъ Машу, «я не такъ простъ и слѣпъ. Ты подкупилъ, говорю я, этихъ плутовъ обмануть насъ и доставить тебѣ свиданіе; ты не пожалѣлъ чести и добраго имени друга отца твоего, и передъ этой вѣтреницею, на поношеніе мнѣ и чтобъ видѣлъ малый и большой, конный и пѣшій!... нѣтъ, нѣтъ, мы больше не знакомы!.. Вонъ отсель, вонъ изъ этого дьявольскаго гнѣзда!»

Въ третьемъ актѣ наступаетъ постепенно подготовляющаяся развязка. Трише, поссорившійся съ m-me Каре, донесъ полиціи, что въ модной лавкѣ есть много контрабанды, и вотъ Маша съ другой дѣвушкой спѣшатъ кое-что припрятать до обыска. Лестовъ узнаетъ Трише: оказывается, что этотъ французъ, подъ фамиліей Дюпре, былъ у него камердинеромъ и, обокравъ, бѣжалъ. Лестовъ надѣется изъ этого обыска извлечь себѣ выгоду и, пользуясь суматохой, похитить Лизу. Онъ посылаетъ своего слугу, какъ бы отъ лица хозяйки модной лавки, сказать Сумбуровой, чтобъ она пріѣзжала посмотрѣть запрещенные и рѣдкіе товары и кое-что пріобрѣсти, если пожелаетъ, за безцѣнокъ. Послѣ нѣсколькихъ сценъ (явленія V—X), совершенно излишнихъ, въ лавку является потихоньку отъ мужа Сумбурова, но едва успѣваетъ переговорить съ Машей,—стукъ въ двери: это самъ Сумбуровъ возвращается за забытымъ второпяхъ бумажникомъ. Его долго не впускаютъ, пока, наконецъ, не удается усадить Сумбурову въ шкафъ. Вошедшій Сумбуровъ разсказываетъ о глупости Антропа, но его разсказыванія прерываетъ появленіе Трише съ квартальнымъ и понятыми для обыска. Сумбуровъ съ радостью принимаетъ сторону полиціи: «...Посмотримъ, какъ то вы отдѣлаетесь. Ага, госпожи плутовки, конецъ вашимъ праздникамъ; не будете больше разорять и обманывать нашихъ простячковъ; не будете расторговываться запрещенными товарами; не будете въ своей дьявольской лавкѣ давать свиданія,—по дѣломъ вамъ!» M-me Каре принимаетъ видъ оскорбленной невинности. Обыскъ продолжается, и дѣло доходитъ до шкафа. Маша совѣтуетъ Сумбурову, во избѣжаніе скандала, не отпирать его и по секрету сообщаетъ, какой тамъ товаръ. Въ эту минуту Лестовъ выручаетъ всѣхъ и приказываетъ арестовать вора Трише-Дюпре. Послѣдній отказывается отъ доноса, и все устраивается къ лучшему. Сумбуровъ

благодаренъ молодому человѣку за его помощь и согласенъ выдать за него Лизу. Онъ выпускаетъ жену изъ шкафа и сообщаетъ ей о помолвкѣ Лестова и Лизы. «Я не знаю, гдѣ я? У меня голова кружится», говоритъ натерпѣвшаяся страху Сумбурова, выйдя изъ своего заключенія. Мужъ прощаетъ ее, «только съ тѣмъ условіемъ, чтобы впередъ на версту не подъѣзжать къ французскимъ лавкамъ».

Какъ мы уже замѣтили выше, главнымъ недостаткомъ этой пьесы является чрезмѣрная растянутость нѣкоторыхъ сценъ. Помимо отмѣченныхъ V—X явленій третьяго акта, можно было бы смѣло выкинуть нѣкоторыя явленія, а отчасти и сократить разговоры дѣйствующихъ лицъ. Тогда комедія значительно выиграла бы, и ея несомнѣнныя достоинства были бы ярче. На этотъ разъ Крыловъ пытался и съумѣлъ придать оригинальность даже такому избитому и захватанному сюжету, какъ обличеніе женской страсти къ французскимъ нарядамъ. Какое впечатлѣніе произвела эта пьеса на его сверстниковъ и литературныхъ друзей, можно судить по отзыву Лобанова. «Эта комедія», пишетъ послѣдній, «изобрѣтена, расположена, написана истинно мастерски; множество истинно комическихъ сценъ; всѣ дѣйствія отчетисты; языкъ ловкій и умный; ни одной пошлости. Остроты, шутки—веселы, забавны, умны; характеры до такой степени вѣрны, что кажутся живой натурою. Замѣчено было въ свое время, и весьма справедливо, что комедія получила бы высшее совершенство, еслибы Лестовъ былъ выведенъ менѣе вѣтрогономъ, чтобъ и въ самой вѣтренности его болѣе видно было доброе сердце и хорошій нравъ; зритель принималъ бы въ судьбахъ его большее участіе и болѣе былъ бы увѣренъ, что Лиза, ставъ его женою, будетъ счастлива. «Модная лавка» есть истинно оригинальная комедія, безъ всякой примѣси подражанія. Она доказываетъ великій комическій талантъ Крылова и занимаетъ мѣсто между первѣйшими театральными произведеніями нашей словесности» [1]). Не соглашаясь безусловно съ мнѣніемъ почтеннаго академика и друга Крылова, мы всетаки должны отмѣтить, что, сравнительно съ прежними пьесами подражательнаго характера, «Модная лавка» представляетъ значительный шагъ впередъ. Хотя Лобановъ и хвалитъ въ ней естественность, однако, мы видимъ эту естественность лишь въ созданіи нѣсколькихъ лицъ.

Главное лицо пьесы, безспорно, Сумбурова. Это—«степная щеголиха,

---

[1]) *Лобановъ*, стр. 32.

которая лѣтъ 15 сидитъ на 30-мъ году; вдобавокъ, своенравная, злая, скупая (только не на наряды), коварная, бѣшеная», какъ характеризуетъ ее авторъ словами Лестова. Прибавимъ къ этому списку ея достоинствъ еще глупость и грубость, доходящую до того, что она чуть не лѣзетъ въ драку съ своимъ крѣпостнымъ человѣкомъ,—и мы получимъ полное и вѣрное изображеніе характера г-жи Сумбуровой. Мужъ ея, какъ видно изъ разсказанной пьесы,—человѣкъ скуповатый, немного мелочный, надоѣдающій всѣмъ со своими нравоученіями, скорый на слово и на дѣло, отчего кажется нѣсколько рѣзкимъ въ обращеніи, но, на самомъ дѣлѣ,—добрый человѣкъ и отецъ, понимающій и берущій къ сердцу интересы и симпатіи дочери. Его роль—роль обычнаго въ пьесахъ той эпохи резонера. Даже въ «Недорослѣ» Фонвизина есть такой резонеръ, играющій важную роль въ развязкѣ пьесы. Если же мы попробуемъ сравнить Сумбурова со Стародумомъ, то, оставивъ въ сторонѣ степень умственнаго развитія каждаго изъ нихъ, найдемъ, что съ точки зрѣнія развитія драматическаго дѣйствія и естественности характера первенство останется за героемъ Крылова. Конечно, послѣдній не повторяетъ фразъ изъ «Наказа», незнакомъ, быть можетъ, съ сочиненіями Монтескьё, Руссо и друг., но зато онъ болѣе умѣстенъ и не похожъ на куклу, за спиною которой говоритъ авторъ пьесы. Хотя жена и пытается обмануть его бдительность, тайкомъ отправляясь во французскія лавки, тѣмъ не менѣе, сильно побаивается его: онъ человѣкъ упрямый, «съ нимъ не сладишь». «Ну, право, боюсь, чтобы муженекъ не узналъ: оборони Богъ грѣха, это выйдетъ такая кутерьма, что и святыхъ вонъ понеси», говоритъ она, боясь, что мужъ застанетъ ее въ лавкѣ. «Я вѣдь за модой не гонюсь», говоритъ о себѣ Сумбуровъ, «и, какъ мужъ стариннаго русскаго разбора, хочу, чтобъ жена меня слушалась!» Онъ презираетъ все иностранное: иностранцы, и особенно французы, — «это піявицы, которыя сосутъ нашу кровь, обманываютъ насъ, разоряютъ и послѣ, уѣхавши съ нашими деньгами, надъ нами же смѣются». Не менѣе жалки и отвратительны въ его глазахъ тѣ русскіе, которые увлекаются иностраннымъ: «я думаю, они скоро будутъ къ намъ пузыри съ англійскимъ воздухомъ выписывать», иронизируетъ онъ надъ подражателями всего иноземнаго. «Хорошая женщина безъ помощи французскихъ торговокъ хороша, на чтожъ онѣ ей?»—такъ заключаетъ Сумбуровъ свою рѣчь о переимчивости русскихъ.

О характерѣ Лестова достаточно, кажется намъ, сказано въ сужденіи

академика Лобанова, приведенномъ нами нѣсколько выше. Очевидно, Крыловъ не мѣтилъ поставить его въ герои пьесы, и потому этотъ молодой повѣса вышелъ нѣсколько блѣденъ.

Лиза, какъ молодыя дѣвушки и въ предыдущихъ пьесахъ, вышла безличной и условной фигурой, необходимой для дѣйствія. Видимо, авторъ и не пытался вложить въ нее жизни, а предпочелъ ограничиться лишь однимъ контуромъ безъ красокъ, какъ это мы наблюдаемъ и у другихъ драматурговъ этой эпохи.

Французы—m-me Каре и m-r Трише—характеризованы нами выше. Теперь обратимся къ роли Маши; она представляетъ значительный интересъ. Во первыхъ, она занимаетъ то положеніе, какое въ предыдущихъ пьесахъ Крылова занимаютъ плутоватые слуги, дѣлающіе все по своему и командующіе господами. Маша уже не играетъ на самомъ дѣлѣ такой важной роли распорядительницы судебъ: большая часть событій вытекаетъ въ послѣдовательности, обусловливаемой самимъ ходомъ дѣйствія. Маша лишь помогаетъ, насколько въ ея власти, но и то въ ограниченныхъ предѣлахъ сравнительно съ предшествовавшими пьесами, гдѣ *все* дѣйствіе зависѣло отъ воли слугъ. Во вторыхъ, Маша уже болѣе походитъ на дѣйствительное лицо, чѣмъ, напримѣръ, Извѣда и т. под. героини водевилей. Она умѣетъ обойти глупую щеголиху, задѣвая ея самолюбіе и льстя ей.

Несмотря на живость и естественность лицъ и драматическихъ положеній, всетаки расположеніе пьесы, дѣйствія ея, завязка и развязка напоминаютъ послужившіе Крылову для подражанія образцы—переводные французскіе водевили и комедіи. Наряду съ усовершенствованіемъ формы и съ пріобрѣтеніемъ навыка въ расположеніи дѣйствія, въ Крыловѣ жило еще чувство народности, давшее такую свѣжую окраску «Кофейницѣ» и «Пирогу». Сліяніе двухъ этихъ стихій и дало въ результатѣ безспорно лучшую пьесу Крылова—«Урокъ дочкамъ», посвященную осмѣянію той же нелѣпой французской маніи нашего дворянства, только уже вполнѣ просто, безъ водевильныхъ усложненій сюжета разными приключеніями, вродѣ увоза, подпаиванья слугъ, ловкаго посредничества классической интригантки и т. под. средствъ. Это отсутствіе обычныхъ театральныхъ пріемовъ, видимо, не понравилось Лобанову, который, при всей своей любви къ многословію, очень кратко отозвался объ этой наиболѣе замѣчательной пьесѣ. «Изобрѣ-

теніе въ этой комедіи очень удачно, ходъ ея занимателенъ, характеры вѣрны, разговоры превосходны» [1]).

Комедія въ одномъ дѣйствіи—«Урокъ дочкамъ» [2]) замѣчательна тѣмъ, что въ ней авторъ, благодаря ли случайности или преднамѣренно, избѣжалъ шаблоннаго плана французскихъ водевилей, хотя во многихъ подробностяхъ эта пьеса является подражаніемъ: образцомъ Крылову послужилъ Мольеръ, а именно его комедія—«Les Précieuses ridicules». Завязка и развязка вполнѣ естественны, а потому пьеса даже теперь читается съ интересомъ, чему содѣйствуетъ и краткость ея, сжатость и отсутствіе безпредметной болтовни, такъ надоѣдающей въ другихъ пьесахъ Крылова. Хотя по главной своей мысли эта комедія сходна съ вышеразобранной, но по исполненію стоитъ гораздо выше. «Урокъ дочкамъ» навѣрно знакомъ почти всякому образованному человѣку, но мы всетаки возьмемъ на себя трудъ повторить ея содержаніе и набросать характеристики дѣйствующихъ лицъ, чтобъ отъ читателя не укрылись ея особенныя черты и чтобы можно было вполнѣ завершить обзоръ театра Крылова въ наиболѣе важныхъ его произведеніяхъ.

Дѣйствіе происходитъ въ деревнѣ Велькарова, дворянина средней руки, отца двухъ дочерей, любящихъ пофрантить и помѣшанныхъ на всемъ французскомъ. Въ усадьбу Велькарова случайно заѣзжаетъ мотъ, Честонъ, проигравшій въ Москвѣ все свое состояніе, и слуга его, Семенъ, герой комедіи. Семенъ встрѣчается съ Дарьей, горничной дочерей Велькарова, своей нареченной невѣстой. Вотъ уже нѣсколько лѣтъ, какъ они живутъ по чужимъ людямъ въ услуженіи, въ надеждѣ заработать денегъ на свадьбу и устройство своего гнѣзда. Въ разговорѣ они открываютъ другъ другу, что придется еще ждать счастливаго времени, такъ какъ ни у того, ни у другаго денегъ нѣтъ. Но вотъ Даша разсказываетъ жениху о своихъ барышняхъ и объ ихъ причудахъ, о любви къ нарядамъ и французамъ и о жестокости ихъ отца. «Барышни мои», говоритъ она, «были воспитаны у ихъ тетки на послѣдній манеръ. Отецъ ихъ со службы пріѣ-

---

1) *Лобановъ*, стр. 41.

2) См. Полное собраніе сочиненій И. А. Крылова, 1859 г., т. III. Первоначально была напечатана отдѣльно въ 1807 году первымъ, а въ 1816 году вторымъ изданіемъ. Представлена въ первый разъ на С.-Петербургскомъ театрѣ 18-го іюня 1807 года, при участіи Петровой и Белье—въ роляхъ дочекъ, Черниковой—въ роли няни Василисы, Прыткова—въ роли Семена и друг. *П. Араповъ*. Лѣтопись русскаго театра, стр. 181.

халъ, наконецъ, въ Москву и захотѣлъ взять къ себѣ дочекъ, чтобы до замужества ими полюбоваться. Ну, правду сказать, утѣшили же онѣ старика! Лишь вошли къ батюшкѣ, то поставили домъ вверхъ дномъ; всю его родню и старыхъ знакомыхъ отвадили грубостями и насмѣшками. Баринъ не знаетъ языковъ, а онѣ накликали въ домъ такихъ не-русей, между которыхъ бѣдный старикъ скитался, какъ около Вавилонской башни, не понимая ни слова, что говорятъ и чему хохочутъ. Выйдя, наконецъ, изъ терпѣнія отъ ихъ проказъ и дурачествъ, онъ увезъ дочекъ сюда на покаяніе,—и отгадай, какъ вздумалъ наказать ихъ за всѣ грубости, непочтеніе и досады, которыя въ городѣ отъ нихъ вытерпѣлъ?» Семенъ перебираетъ возможныя наказанія, но ни одно не оказывается примѣненнымъ; старикъ дѣйствительно выдумалъ нѣчто особое, наиболѣе всего чувствительное для модницъ: «онъ запретилъ имъ говорить по французски», а бѣдныя барышни «безъ французскаго языка, какъ безъ хлѣба, сохнутъ». Но этого мало, «чтобъ и между собой не говорили онѣ иначе, какъ по русски, то онъ приставилъ къ нимъ старую няню Василису, которая должна, ходя за ними по пятамъ, строго это наблюдать; и если заупрямятся, то докладывать ему. Онѣ было сперва этимъ пошутили, да какъ няня Василиса доложила, то увидѣли, что старикъ до шутокъ не охотникъ. И теперь куда ни пойдутъ..... что слово скажутъ не по русски, а няня Василиса тутъ съ носомъ, такъ что отъ няни Василисы приходится хоть въ петлю». Онѣ до того стосковались по всемъ французскомъ, «что теперь вынули бы послѣднюю сережку изъ ушка, лишь бы только посмотрѣть на француза». У Семена тотчасъ создается въ головѣ планъ, довольно рискованный, но могущій при удачномъ выполненіи доставить ему деньги, тѣмъ болѣе, что барышни щедры и ихъ легко разжалобить «нерусскими слезами». Онъ убѣгаетъ, чтобъ явиться въ иномъ видѣ и начать исполненіе задуманной хитрости. По его уходѣ, Даша садится за шитье, и входятъ двѣ барышни, Фекла и Лукерья, въ сопровожденіи неизмѣнно слѣдующей за ними по пятамъ няни Василисы. Эта послѣдняя все время вяжетъ чулокъ и вслушивается въ разговоры барышень, предлагающихъ ей поминутно убираться вонъ, провалиться сквозь землю или оглохнуть. Разговоръ барышень очень характеренъ: въ немъ прекрасно рисуются идеалы ихъ, взгляды на жизнь и задачи существованія. Вотъ часть третьяго явленія, въ которой высказываются вкусы барышень.

Лукерья. Прекрасно, божественно! съ нашимъ вкусомъ, съ нашими дарованіями,—зарыть насъ живыхъ въ деревнѣ. Нѣтъ, да на чтожъ мы такъ воспитаны? къ чему потрачено это время и деньги? Боже мой! когда вообразишь теперь молодую дѣвушку въ городѣ, — какая райская жизнь! Поутру, едва успѣешь сдѣлать первый туалетъ, явятся учители — танцовальный, рисовальный, гитарный, клавикордный; отъ нихъ тотчасъ узнаешь тысячу прелестныхъ вещей: тутъ любовное похожденіе, тамъ отъ мужа жена ушла; тамъ свадьба навертывается, другую свадьбу разстроили; тотъ волочится за той, другая за тѣмъ—ну, словомъ, ничто не ускользнетъ, даже до того, что знаешь, кто себѣ фальшивый зубъ вставитъ,—и не увидишь, какъ время пройдетъ. Потомъ пустишься по моднымъ лавкамъ; тамъ встрѣтишься со всѣмъ, что только есть лучшаго и любезнаго въ цѣломъ городѣ; подмѣтишь тысячу свиданій:—на недѣлю будетъ, что разсказывать; потомъ ѣдешь обѣдать и за столомъ съ подругами цѣнишь бабушекъ и тетушекъ; послѣ домой—и снова займешься туалетомъ, чтобъ ѣхать куда нибудь на балъ или въ собраніе, гдѣ одного мучишь жестокостью, другому жизнь даешь улыбкою, третьяго съ ума сводишь равнодушіемъ; для забавы давишь старушкамъ ноги и толкаешь подъ бока; а онѣ то морщатся, а онѣ то ворчатъ... ну, умереть надо со смѣху! (хохочетъ). Танцуешь, какъ полоумная: и когда случится въ первой парѣ, то забавляешься досадой дѣвушекъ, которымъ иначе не удается танцовать, какъ въ хвостѣ; словомъ,—не успѣешь опомниться, какъ ужъ разсвѣтаетъ, и ты, полумертвая, ѣдешь домой. А здѣсь въ деревнѣ, въ степи, въ глуши... — ахъ! я такъ зла, что задыхаюсь отъ бѣшенства; такъ зла, такъ зла, что... ah! si jamais je suis...

Василиса. Матушка, Лукерья Ивановна, извольте гнѣваться по русски!

Лукерья. Да исчезнешь ли ты отъ насъ, старая колдунья!

Фекла тоскуетъ, что не видитъ ни одного «человѣческаго» лица, не слышитъ «человѣческаго голоса, кромѣ русскаго». Она даже съ попугаемъ Жако не можетъ перемолвиться по французски, — мѣшаетъ няня Василиса.

«Ахъ мои золотыя, ахъ мои жемчужныя!» удивляется бѣдная старуха, не смѣя ослушаться барскаго приказа: «Злодѣйка ли я? У меня у самой, на васъ глядя, сердце надорвалось; да какъ же быть? — воля барская! Вѣдь вы знаете, каково прогнѣвить батюшку. Да неужели, мои красавицы, по французскому то говорить слаще? Кабы я не боялась барина, такъ

послушала бы васъ, чтой то за нарѣчье». Барышни совѣтуютъ ей послушать, какъ говоритъ по французски попугай: «вообрази жъ, миленькая няня, что мы въ Москвѣ, когда съѣзжаемся, то говоримъ точно какъ Жако».

Этотъ разговоръ прерывается появленіемъ Велькарова, который даетъ дочерямъ наставленіе, какъ вести себя съ женихами, ожидаемыми съ минуты на минуту. Въ этихъ наставленіяхъ мы находимъ еще новыя черты для характеристики Феклы и Лукерьи: «Да покиньте хоть на часъ свое кривлянье, жеманство, мяуканье въ разговорахъ, кусанье и облизыванье губъ, полусонные глазки, журавлиныя шейки, — однимъ словомъ, всю эту дурь, и походите хоть немножко на людей», уговариваетъ отецъ дочерей. Барышни фыркаютъ и заявляютъ, что не ему ихъ учить, когда онѣ воспитывались у самой мадамъ Григри, знающей все, что нужно для благородныхъ дѣвицъ. Отецъ, не вытерпѣвъ этой болтовни, схватываетъ ихъ за руки и разражается гнѣвною рѣчью: здѣсь слышенъ самъ авторъ, говорящій устами Велькарова.

«Молчать, молчать, молчать! тысячу разъ молчать! Вотъ воспитаніе, что отцу не дадутъ слова вымолвить! Чѣмъ болѣе я васъ слушаю, тѣмъ болѣе сожалѣю, что ввѣрилъ васъ любезной моей сестрицѣ. Стыдно, сударыни, стыдно! Дѣвушки вы уже давно невѣсты, а еще ни голова ваша, ни сердце не запасены ничѣмъ, что могло бы сдѣлать счастіе честнаго человѣка. Все ваше остроуміе въ томъ, чтобы перецыганивать и пересмѣшивать людей, часто почтеннѣе себя; вся ваша ловкость, чтобъ не уважать ни лѣта, ни достоинства человѣка и дѣлать грубости тѣмъ, кто васъ старѣе. Въ чемъ ваше знаніе? — какъ одѣться или, лучше сказать, какъ раздѣться и надъ которой бровью поманернѣе развѣсить волосы. Какія ваши дарованія? — нѣсколько пѣсенокъ изъ модныхъ оперъ, нѣсколько рисунковъ учителевой работы и неутомимость прыгать и кружиться на балахъ; а самое то главное ваше достоинство то, что вы болтаете по французски; да только ужъ что̀ болтаете,—того не приведи Богъ слышать разсудительному человѣку ни на какомъ языкѣ».

Но вотъ слуга докладываетъ, что какой то французъ, маркизъ, проситъ позволенія войти. Барышни внѣ себя отъ восторга, суетятся, тѣмъ болѣе, что отецъ позволилъ имъ говорить съ маркизомъ по французски. Онѣ стараются принарядиться, открываютъ, насколько возможно, плечи, румянятся, растрепываютъ волосы и принимаютъ позы.

Входитъ Велькаровъ съ маркизомъ, который оказывается Семеномъ во фракѣ. Къ величайшему удовольствію Велькарова маркизъ объясняетъ, что, живя въ Россіи, онъ научился русскому языку и что, если угодно, онъ можетъ говорить только по русски. Велькаровъ оставляетъ его съ барышнями. Онѣ разсыпаются передъ нимъ въ извиненіяхъ за странность отца. Мнимый маркизъ пытается разсказать о своихъ несчастіяхъ, принудившихъ его пѣшкомъ странствовать по Россіи, хвалитъ Францію и поддакиваетъ барышнямъ, когда тѣ называютъ Россію варварской страной. Барышни ахаютъ, едва онъ успѣваетъ заикнуться о своихъ несчастіяхъ, и, ничего еще не зная, плачутъ; имъ вторитъ навзрыдъ и няня Василиса: «согрѣшила я, окаянная, по грѣхамъ меня Богъ наказываетъ», причитаетъ старуха. Мысли о несчастіяхъ француза напомнили ей про внука, Егорку, отданнаго въ рекруты. Эта сцена отличается замѣчательной правдивостью, несмотря на нѣсколько каррикатурную чувствительность сестеръ.

Велькаровъ со слугой присылаетъ маркизу роскошный кафтанъ и 200 р. денегъ. Маркизъ уходитъ переодѣться. Барышни въ восторгѣ отъ него и обмѣниваются впечатлѣніями, наперерывъ превознося качества новаго знакомаго: «Какой умъ, какая острота!» — «Какое благородство, какая чувствительность!»—«Какъ видна ловкость во всякомъ пальчикѣ маркиза!»—«Въ каждомъ суставчикѣ примѣтно, что то необыкновенное, привлекательное!»—«Русскіе ничего не стоятъ сравнительно съ нимъ; даже тѣ молодые люди, которые были воспитаны французскими гувернерами, и тѣ отзываются чѣмъ то русскимъ». Барышни уже мечтаютъ стать: одна—«маркизшею», другая—«викоитессою» и уходятъ въ свою комнату.

Маркизъ выходитъ разряженный въ подаренный кафтанъ. Слуга пристаетъ къ нему съ распросами объ его имени и прозваніи. По подсказу Даши, Семенъ-маркизъ называется «Маркизомъ Глаголемъ» [1]). Даша и Семенъ бесѣдуютъ, какъ бы выпутаться изъ самозванства и поудобнѣе устроиться, покончивъ съ этой хитростью.

Барышни тѣмъ временемъ заперли няню у себя въ комнатѣ и спѣ-

---

[1]) Герой переводнаго романа прошлаго вѣка, до сихъ поръ читаемаго въ народѣ. Романъ этотъ, извѣстный подъ названіемъ «Маркизъ Г.», принадлежитъ перу извѣстнаго французскаго писателя—аббата Прево д'Экзиля, автора «Manon Lescaut» и многихъ другихъ романовъ. Въ подлинникѣ этотъ романъ носитъ названіе: «Les mémoires de l'homme de qualité».

шать безъ надзора поболтать по французски съ маркизомъ, который на дѣлѣ не знаетъ двухъ словъ. Чтобы выручить жениха изъ труднаго и опаснаго положенія, Даша бѣжитъ и освобождаетъ няню Василису. Пока старуха сидитъ подъ замкомъ, барышни приступаютъ къ мнимому маркизу съ французскимъ языкомъ, но онъ показываетъ видъ, будто хочетъ сдержать слово, данное ихъ отцу, бѣгаетъ отъ нихъ, зажимая уши, пока, выбившись изъ силъ, не падаетъ въ кресло. Въ этотъ критическій моментъ является няня Василиса и выручаетъ на время самозваннаго маркиза.

Велькаровъ, разсерженный тѣмъ, что дочери отказали женихамъ, приходитъ сдѣлать выговоръ. Слуга Сидорка неосторожно называетъ Семена «Маркизомъ Глаголемъ» и Велькаровъ догадывается, что тутъ плутня. Онъ требуетъ, чтобы Семенъ по французски разсказалъ дочерямъ всѣ подробности, какъ его ограбили. Семенъ признается тогда во всемъ и объясняетъ свои отношенія къ Дашѣ, а также причину, почему онъ рѣшился на обманъ. Велькаровъ прощаетъ ему эту продѣлку и отпускаетъ Дашу и Семена. «А вы, сударыни,—я васъ научу грубить добрымъ людямъ», обращается онъ въ заключеніе къ дочерямъ: «я выгоню изъ васъ желаніе сдѣлаться маркизшами! Два года, три года, десять лѣтъ останусь здѣсь въ деревнѣ, пока не бросите вы всѣ вздоры, которыми набила вамъ голову ваша любезная мадамъ Григри; пока не отвыкнете восхищаться всѣмъ, что только носитъ нерусское имя, пока не научитесь скромности, вѣжливости и кротости, о которыхъ, видно, мадамъ Григри вамъ совсѣмъ не толковала, и пока въ глупомъ своемъ чванствѣ не перестанете морщиться отъ русскаго языка. Няня Василиса! не отходи отъ нихъ». «Ah, ma soeur!», восклицаетъ Лукерья. «Ah, quelle leçon!», отвѣчаетъ ей Фекла, пораженная неожиданнымъ открытіемъ.

Изъ нашего подробнаго изложенія выясняются уже характеры дѣйствующихъ лицъ. Къ сказанному можемъ добавить еще лишь нѣсколько чертъ, ускользнувшихъ въ пересказѣ. Барышни, кромѣ всѣхъ достоинствъ своихъ, отличаются, даже по своему времени, поразительнымъ невѣжествомъ. Книги ихъ нимало не интересуютъ; а если и случается имъ держать въ рукахъ печатный листъ, то это номеръ моднаго журнала. Въ уста глупыхъ дѣвушекъ Крыловъ влагаетъ порой чрезвычайно наивныя и мѣткія сужденія, напримѣръ, Лукерья говоритъ сестрѣ (явленіе XI): «Посмотри на многихъ изъ тѣхъ молодыхъ людей, воспитаніе которыхъ совершенно повѣрено было гувернерамъ: похожи ли они на русскихъ?».

Мысли о воспитаніи, легшія въ основу этой лучшей комедіи Крылова, были имъ не разъ высказываемы и позже—въ басняхъ («Воспитаніе льва», «Двѣ бочки» и друг.) и ранѣе—въ «Почтѣ духовъ». За много лѣтъ до созданія «Модной лавки» и «Урока дочкамъ». Крыловъ писалъ въ «Почтѣ» слѣдующее: «Еще не прошло одного вѣка, какъ жители здѣшніе (сообщаетъ духъ Зоръ) сами воспитывали своихъ дѣтей и толковали имъ только о томъ, чтобы были они честными людьми, храбрыми на войнѣ и твердыми въ перемѣнахъ счастія.... Теперь же, по прошествіи *варварскихъ* временъ, вздумали, что тотъ не можетъ быть хорошимъ гражданиномъ, кто не умѣетъ танцовать, прыгать, вертѣться, говорить по французски цѣлый день, не затворяя рта, въ бесѣдахъ. Къ такому воспитанію необходимо понадобились французы. Теперь не жалѣютъ ничего, чтобы сдѣлать дѣтей своихъ пріятными въ большомъ свѣтѣ, и для того учатъ ихъ хорошо кланяться, держать себя въ лучшемъ положеніи и не говорить здѣшнимъ языкомъ, но иностраннымъ....». Въ сатирѣ мысль Крылова высказана сжато,—въ комедіи же она развита на частныхъ примѣрахъ, наглядно показывающихъ нелѣпость и глупость неумѣстной французоманіи.

Не можемъ не остановиться также на одномъ лицѣ, выведенномъ Крыловымъ въ «Урокѣ дочкамъ»,—на пронырливомъ Семенѣ. Это не тотъ уже слуга, съ которымъ мы встрѣчались выше, въ пьесахъ «Бѣшеная семья», «Пирогъ» и друг. Семенъ не лишенъ оригинальныхъ чертъ. Его предпріимчивость, умѣнье пользоваться удачно сложившимися обстоятельствами, его самозванство, мысль о которомъ является у него внезапно при вѣсти о слабости барышень, наконецъ, развязка, показывающая въ немъ робѣющаго плута, увлекшагося игрой не по силамъ,—всѣ эти черты, равно какъ и сходство положеній, даютъ какъ бы намекъ на героя первой русской комедіи—на Хлестакова.

Эта пьеса Крылова до сихъ поръ представляетъ интересъ для читателя, такъ какъ въ ней, несмотря на нѣкоторыя несомнѣнныя заимствованія у Мольера, отразился бытъ, жизнь современнаго автору общества; въ ней подмѣчены типическія черты недостатковъ и слабостей того вѣка и, помимо достоинствъ сценическихъ, о которыхъ мы выше уже упоминали, она важна, какъ пьеса нравоописательная. Конечно, въ ней Крыловъ не достигъ совершенства въ драматическомъ творчествѣ, но эта пьеса всетаки свидѣтельствуетъ о значительномъ прогрессѣ въ развитіи его дарованія.

Въ заключеніе обзора дѣятельности Крылова, намъ слѣдуетъ еще остановиться на двухъ его пьесахъ, написанныхъ около того же времени, какъ и разобранныя здѣсь двѣ послѣднія комедіи.

Въ 1806 году Крыловымъ была написана, по просьбѣ А. Л. Нарышкина, бывшаго въ то время директоромъ театровъ, волшебная опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, подъ заглавіемъ: «Илья Богатырь» [1]). Сюжетъ ея не имѣетъ ничего общаго съ народнымъ русскимъ богатыремъ Ильей Муромцемъ и его подвигами, воспѣтыми въ громадномъ количествѣ былинъ и сказокъ. Вотъ содержаніе либретто, составленнаго Крыловымъ: Черниговскій князь Владисилъ хочетъ жениться на княжнѣ Всемилѣ; но соперница ея, волшебница Зломѣка, дочь хана Узбека, старается всячески воспрепятствовать этому браку. Такова завязка пьесы. Добрая волшебница, Добрада, предсказываетъ, что Черниговъ можетъ быть спасенъ отъ воиновъ Узбека богатыремъ Ильей съ помощью меча кладенца, а этотъ послѣдній можетъ быть, въ свою очередь, добытъ лишь самымъ трусливымъ человѣкомъ изъ свиты князя. Этимъ трусомъ оказывается княжескій шутъ, Торопъ. Послѣ разныхъ

---

[1]) Полное собраніе сочиненій И. А. Крылова, 1859 г., т. III. Напечатана въ первый разъ отдѣльно въ 1807 году. Музыка къ оперѣ «Илья Богатырь» написана извѣстнымъ въ свое время композиторомъ и капельмейстеромъ при Императорскихъ С.-Петербургскихъ театрахъ — К. А. Кавосомъ (1775 † 1840). «Илья Богатырь» былъ представленъ въ первый разъ въ С.-Петербургѣ 31-го декабря 1806 года, вотъ почему мы и приняли за время написанія его — 1806 годъ, вопреки примѣчанію при изданіи сочиненій И. А. Крылова 1859 г., гдѣ значится, что пьеса эта была играна и написана въ 1807 году. Роли на первомъ представленіи были распредѣлены слѣдующимъ образомъ: Илья — Яковлевъ (впослѣдствіи эту роль исполняли: Бобровъ, Глухаревъ и Чудинъ), Владисилъ — Самойловъ, Всемила — Болина, Торопъ — Воробьевъ, Сѣдырь — Пономаревъ («оба оригинально были хороши въ своихъ роляхъ»), Зломѣка — Карайкина (впослѣдствіи вышедшая замужъ за музыканта Лебедева), Руссида — Самойлова, Соловей-Разбойникъ — Чудинъ. По словамъ Арапова, свѣдѣніями котораго мы здѣсь пользуемся, «Илья Богатырь» очень понравился публикѣ и долгое время дѣлалъ сборы. Несмотря на нападенія «завистливыхъ» критиковъ, которые «расточали разныя насмѣшки на счетъ новой оперы», сравнивая ее съ «Русалкою» («Das Donauweibchen», въ переводѣ Н. С. Краснопольскаго, съ музыкою Кауера и Давыдова), тогдашній директоръ театра, вышеупомянутый Нарышкинъ, взялъ «Илью Богатыря» подъ свое покровительство и, между прочимъ, высказалъ::

Сравненья критиковъ двухъ оперъ очень жалки:
Илья сто разъ умнѣй Русалки!

П. Араповъ. Лѣтопись русскаго театра, стр. 175—176.

приключеній и соблазновъ онъ, несмотря на противодѣйствіе темныхъ силъ, добываетъ мечъ для богатыря Ильи, который, кстати сказать, вовсе и не участвуетъ въ дѣйствіи, являясь лишь въ концѣ пьесы. Сюжетъ ничтоженъ и разработка его незначительна. Вся задача автора сводится къ тому, чтобы, нагромоздивъ чудесныя приключенія на приключенія, дать возможность составить рядъ волшебныхъ картинъ. Исторической вѣрности, конечно, искать въ этой пьесѣ не приходится, и всѣ лица лишены характеровъ: они всѣ слѣдуютъ волѣ автора и, по мановенію его, то появляются, то исчезаютъ. Ближе къ дѣйствительности тутъ Торопъ и бояринъ Сѣдырь, старый опытный придворный князя Владисила, привыкшій держать, какъ говоритъ народная пословица, носъ по вѣтру и ладить съ сильными міра сего. Льстивый и низкопоклонный, онъ превосходитъ въ этомъ самихъ чертей, къ которымъ забрасываетъ его фантазія автора. Когда въ аду царемъ сдѣланъ Торопъ, то Сѣдырь покорно служитъ ему, какъ будто не узнавая въ немъ стараго своего подчиненнаго.

Хотя, по мнѣнію Лобанова, эта пьеса «служитъ новымъ доказательствомъ разнообразнаго и гибкаго таланта И. А. Крылова»; хотя, по мнѣнію почтеннаго біографа, «игривое воображеніе автора, волшебства, превращенія, остроты, шутки, куплеты и живость разговоровъ дѣлаютъ эту пьесу весьма пріятной» [1]), однако, мы, не обинуясь, можемъ признать ее ничтожнѣйшимъ изъ произведеній Крылова и принять отзывъ его перваго біографа за лесть покойному, нашептанную слѣпымъ чувствомъ дружбы, безъ всякаго участія критики.

«Всего труднѣе разгадать, чѣмъ соблазнился Крыловъ при сочиненіи своей волшебной оперы» [2]), справедливо пишетъ Плетневъ. Можетъ быть, онъ избралъ такой сюжетъ,—если только этотъ не былъ ранѣе опредѣленъ Нарышкинымъ,—по той причинѣ, что изъ современныхъ оперъ публикѣ особенно нравилась «Русалка», переведенная съ нѣмецкаго. Вѣроятно, Крыловъ полагалъ, что пьеса, основанная на родномъ преданіи, вызоветъ еще большій восторгъ зрителей. «Въ самомъ дѣлѣ, Илья Богатырь, Соловей Разбойникъ могли увлечь воображеніе поэта. Между тѣмъ, исполненіе идеи доказало, что для поэзіи необходимы краски времени и мѣста, что недостатка ихъ нельзя замѣнить чѣмъ нибудь, что частности жизни

[1]) *Лобановъ*, стр. 37.

[2]) *Плетневъ*, стр. 68.

должны быть заимствованы изъ народныхъ разсказовъ, которыхъ обработка требуетъ знанія древностей. На исторической почвѣ самый счастливый талантъ, самое плодовитое воображеніе мало помогаютъ поэту безъ вѣрныхъ, обильныхъ и уже готовыхъ матеріаловъ» [1]). Этотъ приговоръ Плетнева достаточно характеризуетъ главные недостатки «Ильи Богатыря», и именно здѣсь Лобановъ, такъ ревниво оберегающій славу Крылова, могъ бы смѣло пожелать, чтобъ эта пьеса осталась потомству неизвѣстной.

Послѣдняя пьеса — комедія въ стихахъ, извѣстная подъ заглавіемъ: «Лѣнтяй». О ней сохранилось у Лобанова извѣстіе: «Иванъ Андреевичъ еще прежде «Модной лавки» написалъ *три* дѣйствія комедіи *въ прозѣ — Лѣнивый*». Пьеса была читана у графа Чернышева и забыта разсѣяннымъ авторомъ. Въ бумагахъ Оленина дошла до насъ другая, повидимому, пьеса, хотя съ сходнымъ заглавіемъ и сюжетомъ,—это отрывки *двухъ дѣйствій* изъ комедіи *въ стихахъ — Лѣнтяй*. Вѣроятно, Лобановъ или ошибся, или мы дѣйствительно имѣемъ въ Оленинскихъ бумагахъ не ту комедію. Во всякомъ случаѣ, эта пьеса, написанная предположительно между 1800—1807 годами, не отличалась особыми достоинствами. Самъ герой, по описанію другихъ дѣйствующихъ лицъ, повидимому, очень похожъ на Обломова, но о немъ мы болѣе ничего не знаемъ. Вообще пьеса эта не имѣетъ никакого значенія для изученія развитія таланта Крылова.

Въ 1808 году Крылову минуло 40 лѣтъ. Наступала вторая эпоха его жизни и литературной дѣятельности, принесшая ему почетъ и славу. Болѣе онъ не выступалъ на поприщѣ драмы и въ послѣдніе годы жизни старался умышленно оставить въ тѣни эти свои юношескіе опыты.

Теперь постараемся подвести итоги и дать общую оцѣнку дѣятельности Крылова, какъ драматурга. Мы не беремся оцѣнивать его абсолютно, но попытаемся указать его мѣсто въ ряду современныхъ ему драматическихъ писателей.

Екатерининская эпоха въ исторіи русскаго театра должна быть отмѣчена внесеніемъ въ него національнаго элемента. Съ одной стороны, въ это время на театрѣ давались пьесы безусловныхъ послѣдователей ложно-клас-

[1]) *Плетневъ*, стр. 60.

сической теоріи, съ другой,—подмѣчаются пьесы, авторы которыхъ стремятся, сознательно или безсознательно, отдалиться отъ этой теоріи. Къ первымъ мы отнесемъ извѣстнаго Княжнина, въ области комедіи бывшаго подражателемъ сначала французамъ, а затѣмъ (и очень неудачно) Аблесимову и, быть можетъ, Матинскому. Къ выдающимся писателямъ втораго направленія мы причисляемъ перваго убѣжденнаго теоретика націонализма въ драмѣ — Лукина, автора «Мота, любовію исправленнаго» и многихъ другихъ пьесъ, передѣланныхъ или переложенныхъ на русскіе нравы. Фонвизинъ, а также менѣе его талантливые—Аблесимовъ и Матинскій являются безсознательными послѣдователями Лукина. Екатерина II—съ ея подражаніями Шекспиру въ комедіяхъ и историческихъ хроникахъ—является какъ бы въ сторонѣ отъ этихъ двухъ главныхъ направленій въ драматургіи конца прошлаго вѣка. Такъ было относительно комедіи и комической оперы. Что же касается трагедіи, то на сценѣ безраздѣльно царили Сумароковъ, Княжнинъ и другіе менѣе замѣчательные авторы ложно-классики.

Подъ чьимъ вліяніемъ былъ Крыловъ? Кто изъ трагическихъ и комическихъ писателей служилъ образцомъ и примѣромъ для начинающаго драматурга?

Если мы вглядимся пристально во всю дѣятельность Крылова, то замѣтимъ, что онъ до самой послѣдней пьесы стоялъ какъ бы на распутьи, подаваясь то въ одну, то въ другую сторону, уступая то тому, то иному направленію. Природа даровала Крылову свѣтлый умъ, наблюдательность, склонность къ сатирѣ и громадное чувство народности, безотчетно влекшее его къ такому роду поэзіи, гдѣ оно могло вполнѣ высказаться въ мѣткихъ картинахъ и афоризмахъ. Теорія, усвоенная имъ изъ книгъ и вынесенная изъ посѣщеній театра и бесѣдъ съ современными писателями, говорила нѣсколько иное, и Крыловъ, видимо, самъ того не замѣчая, отражалъ то ту, то другую сторону въ своихъ пьесахъ.

Первый опытъ Крылова—«Кофейница» былъ плодомъ молодаго, но оригинальнаго таланта, и еслибы Крыловъ зналъ, что нѣсколько позже ему придется вернуться на ту же дорогу въ пьесахъ—«Пирогъ» и «Урокъ дочкамъ», то врядъ ли пытался бы онъ подражать французскимъ водевилямъ и комическимъ операмъ, которые послужили образцомъ для созданія «Бѣшеной семьи» и «Сочинителя въ прихожей». Эти послѣднія пьесы,

въ противоположность первымъ, построенныя по теоріи, отличаются нелѣпостью плана и исполненія. Позже Крыловъ снова, вынуждаемый внутреннимъ требованіемъ своего таланта, какъ бы обмолвился пьесой («Пирогъ»), въ нѣкоторыхъ чертахъ отличающейся стремленіемъ къ народности. Далѣе, отступивъ отъ естественнаго голоса, онъ сдѣлалъ уступку теоріи въ созданіи «Модной лавки». Наконецъ, его талантъ окончательно восторжествовалъ въ извѣстномъ «Урокѣ дочкамъ», пьесѣ, которая, если не по значенію, то по рисовкѣ нѣкоторыхъ сценъ, достойна сравненія съ лучшей комедіей Фонвизина. Въ послѣдней своей пьесѣ Крыловъ удачнѣе, чѣмъ раньше, сочеталъ требованія литературной теоріи съ чутьемъ, указывавшимъ, что для созданія истиннаго художественнаго произведенія авторъ долженъ быть оригиналенъ и *національнъ*.

Сатира Крылова въ «Почтѣ духовъ», между прочими недостатками современнаго ему общества, преслѣдуетъ и обличаетъ нелѣпое воспитаніе, шутовство щеголей, распущенность женщинъ, спѣсь и невѣжество дворянства и т. д. Эти черты роднятъ его сатиры съ комедіями. Несмотря на то, однако, что сатиры не отличаются глубиною замысла, между ними и комедіями въ литературномъ отношеніи цѣлая пропасть. Кромѣ приведенныхъ нами въ разборѣ «Урока дочкамъ» отрывковъ изъ письма Зора, почти вездѣ сатира превосходитъ комедію и производитъ болѣе сильное впечатлѣніе на читателя. Чѣмъ же объяснить это? Думаемъ, единственно *формой*, избранной Крыловымъ.

Мы не можемъ отказать Крылову ни въ талантѣ, ни въ наблюдательности, ни въ остроуміи, ни даже въ умѣньи выразить мысль въ драматической формѣ: многія басни его именно и отличаются замѣчательно выдержанной драматической формой; но въ комедіяхъ какъ будто исчезаютъ природныя качества ихъ автора, и страннымъ кажется, какъ могъ Крыловъ написать подобныя пьесы, обнаруживающія ничтожный талантъ, сравнительно съ тѣмъ, какой онъ проявилъ во второй періодъ своей литературной дѣятельности.

Одной изъ главныхъ причинъ неудачности большинства пьесъ Крылова, на нашъ взглядъ, было исключительное пристрастіе его къ ложно-классической теоріи, отъ вліянія которой онъ въ значительной степени освободился лишь во второй половинѣ своей драматической дѣятельности, начиная съ «Пирога» и «Трумфа». Ложно-классицизмъ разорвалъ связь ли-

тературы съ народностью, онъ аристократизировалъ самую литературу и оторвалъ ее и писателей отъ почвы, отъ современной дѣйствительности. Вмѣсто прямаго изображенія родной жизни явились ходульные герои (въ трагедіи) или каррикатуры, снабженныя ярлыками съ надписью пороковъ (въ комедіи), и надо всѣмъ возобладала неестественность, холодная разсудочность и риторизмъ.

Трудно представить себѣ, сколько самородныхъ талантовъ, правда, не блестящихъ, погибло для потомства вслѣдствіе рабскаго подражанія ложноклассическимъ образцамъ и сколько трудовъ стоило болѣе сильнымъ выйти на настоящій путь истинной народной драмы; борьба эта продолжалась почти до нашихъ временъ, до Островскаго и Толстаго.

Лукинъ, Аблесимовъ, Матинскій и другіе современники и предшественники Крылова совсѣмъ не читаются теперь. Крылова спасло отъ забвенія одно, а именно—то, что онъ своевременно избралъ себѣ такой родъ творчества, въ которомъ, нестѣсняемый условными рамками, могъ выказать всю мощь своего таланта.

Въ своихъ пьесахъ Крыловъ далекъ отъ жизни, хотя, какъ мы видѣли, у него порой прорываются яркія бытовыя сцены. Но такими сценами наиболѣе богаты лишь три комедіи—«Кофейница», «Пирогъ» и «Урокъ дочкамъ». Въ остальныхъ Крыловъ стоитъ гораздо ниже Княжнина, а по количеству бытовыхъ подробностей эти комедіи даже ниже комедій Императрицы Екатерины II. Однимъ только Крыловъ возвышается безспорно надъ всѣми комиками своего времени, конца XVIII столѣтія:—даже въ неудачныхъ его пьесахъ соблюдается естественность языка. Дѣло въ томъ, что у другихъ драматурговъ всѣ дѣйствующія лица обыкновенно говорятъ однимъ языкомъ. Если же среди дѣйствующихъ лицъ попадаются «подлые люди», то есть крестьяне, то говорятъ они ломанымъ языкомъ причемъ рѣдкій изъ писателей обнаруживаетъ знаніе народнаго говора. Обыкновенно ограничиваются тѣмъ, что къ обычной литературной формѣ прибавляютъ, къ мѣсту и не къ мѣсту, приставки: «сте», «ста», «мылъ» («молъ»), «де» и т. под. Такой недостатокъ встрѣчается даже у Матинскаго, заставившаго своего «мужика» въ «Гостиномъ дворѣ» говорить настоящей народной рѣчью, именно дзекающимъ говоромъ западныхъ мѣстностей Тверской губерніи, граничащихъ съ областью Бѣлорусскаго нарѣчія.

Мы разобрали и указали достоинства и недостатки пьесъ Крылова, попытались объяснить причины промаховъ и набросали въ краткихъ словахъ очеркъ драматической дѣятельности нашего писателя. Обладая всѣми данными для сужденія о послѣдней, мы, конечно, не можемъ всецѣло согласиться съ мнѣніемъ Лобанова, «что Крыловъ и въ драматическомъ родѣ (судя по шагамъ отъ «Бѣшеной семьи» и до «Модной лавки»)... дошелъ бы до значительнаго совершенства. Такъ богато онъ осыпанъ былъ дарами природы». Драматическая дѣятельность Крылова показываетъ только одно: какъ даже великій талантъ можетъ быть безсильнымъ въ чуждой ему области творчества.

Владимиръ Перетцъ.

ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛѢТІЕ

постояннаго итальянскаго театра въ Петербургѣ въ XIX вѣкѣ.

(1843—1853 гг.).

Начало придворной итальянской оперы въ Петербургѣ относится къ 1736—1737 годамъ, или даже къ 1730 году, когда король саксонскій Августъ III прислалъ къ коронаціи Императрицы Анны Іоанновны своихъ итальянскихъ комедіантовъ. Зрѣлище понравилось, и въ 1735 году композиторъ Арайя былъ вызванъ, какъ придворный капельмейстеръ, въ Петербургъ, гдѣ долженъ былъ управлять придворнымъ опернымъ театромъ и музыкою. Съ тѣхъ поръ придворный итальянскій театръ существовалъ болѣе или менѣе непрерывно вплоть до Императора Павла, который, въ виду сокращенія расходовъ по театрамъ, рѣшилъ было уничтожить въ 1798 году итальянскую оперу. Итальянской придворной сценѣ суждено было возродиться въ нашемъ столѣтіи — сперва въ началѣ царствованія Императора Николая I, именно въ январѣ 1829 года, когда и начались представленія вновь сформированной итальянской труппы. Представленія ея продолжались круглый годъ и даже лѣтомъ на Каменноостровскомъ театрѣ. Хотя составъ ея былъ въ цѣломъ хорошій (примадонны

сопрано — Шоберлехнеръ, Буржуа-Скіароли, Мелласъ; контральто — Марколини, Ботичелли, Маффей; первый теноръ — Николини; басы — Този, Ферлини и Замбони), но первоклассныхъ талантовъ въ ней не оказалось и сборовъ она не дѣлала. Къ сезону 1831 года она уже прекратила свое существованіе. Прочное же основаніе казенная итальянская сцена получила съ 1843 года, почти черезъ полвѣка послѣ ея закрытія. Въ 1843 году пріѣхалъ въ Петербургъ знаменитый пѣвецъ Джіованни-Батиста Рубини, давшій великимъ постомъ нѣсколько концертовъ. Успѣхъ этихъ концертовъ былъ великъ, и впечатлѣніе, произведенное Рубини, необыкновенно сильно. Современники, говорившіе о концертахъ Рубини, напримѣръ, поэтъ А. Н. Яхонтовъ [1]), находили, что ни прежде, ни послѣ Рубини Петербургъ болѣе не встрѣтилъ такой «силы и задушевности пѣнія». Его голосъ и искусство заставляли забывать недостатки его фигуры и воообще внѣшности. Искусство его, по общимъ отзывамъ, было несравненно во всѣхъ частностяхъ. Рубини, по этимъ отзывамъ, былъ одинаково безукоризненъ въ лирическихъ и драматическихъ мѣстахъ, и пѣніе его блистало не только отдѣлкой подробностей, но и общею художественностью передачи. Повидимому, въ похвалахъ современниковъ относительно Рубини, — а они почти всѣ согласно отзываются о немъ, — не было большихъ преувеличеній. М. И. Глинка, слышавшій Рубини въ Италіи десятью годами раньше, точно также отзывался съ восторгомъ объ его пѣніи и голосѣ, хотя впослѣдствіи въ своихъ «Запискахъ» и говорилъ очень дурно о пріобрѣтенной Рубини ко времени появленія послѣдняго въ Петербургѣ изысканной манерѣ пѣнія. Чтобы понять успѣхъ Рубини и появившихся затѣмъ итальянскихъ пѣвцовъ, надо замѣтить прежде всего, что Петербургъ былаго времени не былъ избалованъ хорошими пѣвцами. Во времена Императора Николая I изъ иностранныхъ оперныхъ сценъ у насъ была только нѣмецкая, пѣвцы которой не представляли собою чего либо выдающагося по своему искусству. Въ свою очередь, пѣвцы русской оперной сцены были не блистательны, за исключеніемъ двухъ-трехъ талантливыхъ лицъ, и ансамбля на этой сценѣ не было. Затѣмъ, концертировать тогда пріѣзжали въ Петербургъ сравнительно немногіе иностранные артисты; изъ знаменитостей того времени столицу посѣтили г-жа Зонтагъ-Росси, которая въ качествѣ жены

---

[1]) *А. Н. Яхонтовъ.* Петербургская итальянская опера въ 1840-хъ годахъ. — Русская Старина, 1886 г., т. LII, стр. 735—748.

лица дипломатическаго міра публикѣ почти не показывалась, и Паста, пріѣхавшая уже пожилой женщиной, имѣвшей лѣтъ за 50. Поѣздки заграницу въ то время были далеко не такъ часты, какъ теперь, и большинство петербуржцевъ и русскаго общества не имѣло ни малѣйшаго представленія о томъ блестящемъ состояніи опернаго искусства, до какого послѣднее дошло, какъ въ Италіи, благодаря цѣлому ряду талантливыхъ композиторовъ, создавшихъ блистательныхъ пѣвцовъ, такъ и въ Парижѣ, гдѣ народилась новая школа сценическаго опернаго искусства. Такимъ образомъ, побѣда Рубини объясняется легко. Несмотря на отдѣльныхъ недовольныхъ лицъ, онъ произвелъ глубокое впечатлѣніе въ петербургскомъ обществѣ. Вѣроятно, вліятельныя лица изъ этого общества побудили дирекцію пригласить его на спектакли, которые рѣшено было устроить сейчасъ же послѣ великаго поста (въ промежутокъ отъ первыхъ чиселъ апрѣля до конца мая). Этихъ спектаклей назначили пятнадцать. Обставили ихъ лучшими силами изъ персонала тогдашнихъ русской и нѣмецкой оперныхъ труппъ въ Петербургѣ. То были: г-жи Степанова, Семенова и Нейрейтеръ (сопрано); кромѣ Рубини, теноромъ былъ Леоновъ; басы—Петровъ, Артемовскій и Ферзингъ; буфомъ—Този. По контракту, заключенному Рубини съ дирекціей, онъ долженъ былъ выступить въ слѣдующихъ операхъ: «Отелло», «Лючія», «Пуритане» и «Пиратъ», а также въ отдѣльныхъ сценахъ изъ разныхъ оперъ, въ случаѣ еслибы дирекція нашла это удобнымъ для нея. Кромѣ названныхъ оперъ, ему пришлось спѣть еще и «Сонамбулу». Общее число всѣхъ его спектаклей дошло до 17. По условію съ дирекціею, Рубини долженъ былъ пѣть два раза въ недѣлю и за каждый спектакль получалъ 2,500 рублей ассигнаціями, составляющіе на серебро—714 р. 29 к. и, сверхъ того, — полъ-бенефиса; костюмы были на счетъ дирекціи. Какъ видно, плату, назначенную Рубини за участіе въ спектакляхъ, нельзя считать особенно высокою. На его представленія въ Большомъ театрѣ былъ открытъ абонементъ, причемъ цѣны были слѣдующія: ложа бель этажа—25 р.; перваго яруса — 20 р.; втораго яруса — 14 р.; ложи бенуара—14 р.; ложи 3-го яруса—6 р.; 3-го яруса литерная—15 р.; 4-го яруса—4 р.; 4-го яруса литерная—7 р.; 5-го яруса литерная—6 р.; кресло 1-го ряда—8 р.; 2-го и 3-го ряда—6 р.; 4-го, 5-го и 6-го ряда—5 р.; 7-го, 8-го и 9-го ряда—3 р.; 10-го, 11-го и 12-го ряда—2 р. 50 к.; остальныхъ рядовъ—2 р.

Участіе Рубини въ спектакляхъ вмѣстѣ съ русскими пѣвцами не было новостью для того времени. Уже въ 1841 году знаменитая Паста выступила на нашей сценѣ (въ «Нормѣ», «Семирамидѣ», «Танкредѣ» и «Аннѣ Боленѣ»), причемъ остальныя роли исполнялись по итальянски артистами русской и нѣмецкой оперы, существовавшей тогда въ Петербургѣ. Паста, однако, не имѣла успѣха, такъ какъ голосъ ея оказался разбитымъ. По словамъ г. Вольфа, автора «Хроники Петербургскихъ театровъ», и первое появленіе Рубини въ «Отелло» не произвело особеннаго впечатлѣнія, но слѣдующій выходъ его въ «Лючіи» (въ партіи Эдгара) привелъ публику въ неистовый восторгъ. Финалъ втораго акта, знаменитое проклятіе, силу и выразительность котораго кто то приравнялъ даже къ пистолетному выстрѣлу, и сцена смерти въ 3-мъ актѣ—поразили всѣхъ. «Ничего подобнаго», говоритъ г. Вольфъ, «петербуржцы еще не слышали, и потому понятно, какъ должно было подѣйствовать пѣніе столь полное страсти и чувства. Безъ преувеличенія можно сказать, что вся зала плакала». Такое впечатлѣніе нѣкогда испытывалъ и М. И. Глинка, когда въ Миланѣ,—какъ самъ разсказываетъ,—проливалъ вмѣстѣ съ своимъ другомъ Штеричемъ «обильные потоки слезъ», слушая въ «Сонамбулѣ» Рубини и Паста. «Рубини», повѣствуетъ г. Яхонтовъ, «вдохнулъ новую жизнь въ нашъ оперный театръ и ввелъ въ него небывалыя до того времени художественную стройность и гармонію, поставилъ на небывалую высоту, преобразовалъ его по своему». «Наши пѣвцы и пѣвицы», продолжаетъ онъ, «благоговѣли передъ нимъ и учились у него. Все подчинилось признанному всѣми авторитету. Подъ руководствомъ Рубини нашъ оперный хоръ преобразился, откуда то въ немъ взялись тончайшіе оттѣнки; самый даже оркестръ,—казалось намъ, дилетантамъ того времени,—былъ наэлектризованъ. Во всякомъ случаѣ, несомнѣнно было, что наша опера попала въ руки великаго мастера. Нечего и говорить, съ какимъ энтузіазмомъ встрѣчали Рубини при каждомъ появленіи его на сценѣ. Публика поняла съ кѣмъ имѣетъ дѣло».—Этотъ отзывъ, при всей его восторженности и ошибкахъ въ частностяхъ (напримѣръ, указаніе на хоръ), въ сущности вѣрно указываетъ на перемѣну общей атмосферы театра, зависѣвшую отъ появленія Рубини; эта перемѣна несомнѣнно ощущалась, если ее замѣчали даже дилетанты, лица, непосвященныя въ сущность театральнаго дѣла. Во всякомъ случаѣ, успѣхъ представленій Рубини былъ огромный.

Директоръ Императорскихъ театровъ, А. М. Гедеоновъ, по собственной своей инициативѣ, назначилъ Рубини вмѣсто половиннаго полный бенефисъ—въ уваженіе, какъ сказано въ оффиціальномъ предписаніи Кон-

Джіованни-Батиста Рубини (Giovanni-Battista Rubini) въ роли Эдгара, въ оперѣ «Лючія».

торѣ Императорскихъ театровъ, «значительныхъ сборовъ, представляемыхъ пѣвцомъ Рубини отъ представленія итальянскихъ оперъ». За эти 17 представленій весенняго сезона Рубини получилъ 42,500 рублей ассигнаціями, составляющихъ на серебро 12,142 р. 86 к.

Успѣхъ знаменитаго пѣвца послужилъ основаніемъ возрожденію

итальянской оперы въ Петербургѣ. Немедленно послѣ окончанія спектаклей Рубини было рѣшено возобновить итальянскій театръ, и 4/16-го іюня подписанъ контрактъ съ Рубини, по которому онъ приглашался на слѣдующій сезонъ, начинавшійся съ сентября и продолжавшійся до великаго поста (до февраля 1844 года), а, сверхъ того, ему поручалось составить даже и самую труппу. Рубини обязывался пѣть въ слѣдующихъ операхъ: «Пуритане», «Сонамбула», «Марино Фальеро», «Пиратъ», «Лючія», «Вильгельмъ Телль», «Анна Болена», «Моисей», «Дѣва озера». Онъ долженъ былъ выступать дважды въ недѣлю, получая за сезонъ 80,000 рублей ассигнаціями и, сверхъ того, полный бенефисъ. Такимъ образомъ, вечеровую плату Рубини можно считать среднимъ числомъ въ 2,000 рублей ассигнаціями за спектакль, составлявшихъ 571 р. 20 к. серебромъ.

Судя по бумагамъ театральной дирекціи, не одному только Рубини было поручено набрать артистовъ для новой сцены. На Рубини, кажется, были возложены переговоры съ Віардо-Гарсіей, знаменитымъ баритономъ Тамбурини и съ Изабеллою Тадини-Тротеръ, находившейся въ Вѣнѣ. Для ангажемента остальныхъ артистовъ, необходимыхъ труппѣ, понадобилось участіе другаго посредника, которымъ явился театральный агентъ Эвазіо Бокка, принятый дирекціей на службу. Судя по роспискѣ его, писанной въ Варшавѣ 12-го іюня 1843 года и хранящейся въ дѣлахъ дирекціи, Бокка получалъ жалованіе 3,000 рублей серебромъ подъ общимъ обозначеніемъ «путевыхъ издержекъ» и «всякихъ расходовъ», производимыхъ имъ по составленію оперы для дирекціи. Бокка направился, разумѣется, въ Миланъ къ тамошнимъ театральнымъ агентамъ, именно къ извѣстному въ сороковыхъ годахъ агенту Бонола. При посредствѣ его онъ ангажировалъ для перваго петербургскаго сезона примадонну Ассандри и тенора Пазини, которыхъ театралы сороковыхъ годовъ считали, однако, второстепенными пѣвцами. Но нашему театру эти артисты не стоили дешево. Изъ бумагъ дирекціи видно, что миланскій агентъ Бонола, получилъ отъ Бокка за уступку для Петербурга г-жи Ассандри—9,000 франковъ въ видѣ удовлетворенія. Теноръ Пазини за освобожденіе себя отъ импрессаріо Джаконе получилъ отъ Бокка 7,000 франковъ; г-жа Тадини получила съ этою же цѣлью 7,000 франковъ. Сверхъ того, г-жа Ассандри получила «путевыхъ» 3,000 франковъ, а въ роспискахъ Пазини и Изабеллы Тадини, подъ неопредѣленнымъ обозначеніемъ—«на мои расходы», показано, что первый получилъ 4,000 франковъ и

столько же вторая. Судя по тому, что встрѣчаются росписки другихъ артистовъ, ангажированныхъ на слѣдующіе сезоны,—напримѣръ, Маріетты Альбони, гдѣ упоминается также о 4,000 франкахъ, какъ о платѣ на «путевыя издержки» артистки,—можно заключить, что приблизительно такую сумму артисты постоянно получали для проѣзда въ Россію въ первые годы итальянскаго театра. Сумма эта не маленькая, если припомнимъ, что проѣздъ въ почтовой каретѣ отъ Петербурга до границъ Россіи равнялся въ то время только 51 р. 39 к. Впрочемъ, обычай давать артистамъ на путевые расходы существовалъ и ранѣе; по крайней мѣрѣ, въ контрактахъ дирекціи за 18-е столѣтіе этотъ расходъ встрѣчается постоянно. Кромѣ Эвазіо Бокка, у дирекціи былъ еще одинъ агентъ, повидимому, изъ добровольцевъ, секретарь нашего посольства въ Вѣнѣ, Озеровъ. Разумѣется, въ обязанности дипломатическаго агента не входило приглашеніе артистовъ и составленіе театральныхъ труппъ, но г. Озеровъ исполнялъ эти порученія, вѣроятно, вслѣдствіе своего личнаго знакомства съ тогдашнимъ директоромъ театровъ, А. М. Гедеоновымъ; черезъ посредство Озерова были приглашены на второй сезонъ Альбони и Ниссенъ. Дирекція черезъ банкирскій домъ Штиглица снабжала его суммами для выдачи задатковъ и на путевыя издержки пѣвцовъ, ангажировавшихся изъ Вѣнской итальянской оперы. Какъ мы увидимъ ниже, участіе Озерова въ дѣлахъ театра доставляло ему иногда и неудовольствія.—Итакъ, въ октябрѣ 1843 года начались спектакли итальянской оперы. Персоналъ перваго сезона состоялъ изъ меццо-сопрано—Віардо (ея жалованье было—50,000 фр. и бенефисъ), колоратурнаго сопрано—Ассандри, сопрано—Тадини, первыхъ теноровъ—Рубини, Пазини, Пиццолато, баритона—Тамбурини и баса—Нигри,—всего восьми лицъ,—къ которымъ были присоединены нѣкоторые артисты русской оперы, между прочимъ, Петровъ и Артемовскій, занявшіе у итальянцевъ вторыя басовыя партіи. Капельмейстеромъ назначили служившаго въ дирекціи К. Ф. Альбрехта, а репетиторомъ и вторымъ капельмейстеромъ—тоже служившаго въ дирекціи Ромберга; въ то время еще не было обычая вмѣстѣ съ итальянскими артистами приглашать иностранныхъ капельмейстеровъ, какъ потомъ было принято за правило. Абонементовъ было открыто два: одинъ на 30 представленій—по понедѣльникамъ и пятницамъ, а другой на 15—по средамъ. Эти абонементы были быстро разобраны. Успѣхъ перваго сезона оказался небывалымъ. Чрезвычайно живы воспоминанія современниковъ о первыхъ годахъ итальянской

Антоніо Тамбурини
(Antonio Tamburini).

оперы въ Петербургѣ. Мы считаемъ необходимымъ привести нѣкоторыя изъ нихъ, чтобы дать понятіе о силѣ впечатлѣнія произведеннаго итальянскими артистами на петербургскую публику. «Рубини», разсказываетъ г. Яхонтовъ, «пѣлъ въ «Севильскомъ цирюльникѣ» лучше всякаго юноши. Партіею Фигаро Тамбурини съ перваго шага очаровалъ всѣхъ; такое мастерство въ пѣніи, такая благородная и изящная игра были для всѣхъ новостью». «Въ извѣстномъ дуэтѣ Альмамивы и Фигаро», продолжаетъ онъ, «произошло великолѣпное состязаніе двухъ знаменитостей: Рубини съ замѣчательной ясностью отчеканивалъ свои фіоритуры, а Тамбурини вторилъ ему своими безподобными стакато». Но побѣду рѣшила Віардо-Гарсіа. Надо замѣтить, что она была совсѣмъ неизвѣстна тогдашнему Петербургу и даже въ Парижѣ не имѣла еще той репутаціи, которую пріобрѣла впослѣдствіи. «Петербургская публика», продолжаетъ г. Яхонтовъ, «ждала Тамбурини съ нетерпѣніемъ, такъ какъ его имя было давно извѣстно въ Европѣ, Віардо же—только съ любопытствомъ. И вдругъ совершилось что то необыкновенное: раздались такія восхитительныя бархатныя ноты, какихъ, казалось, никто никогда не слыхивалъ! По залѣ мгновенно пробѣжала электрическая искра. Въ первыя минуты—мертвая тишина, какое то блаженное оцѣпенѣніе. Молча прослушать до конца—нѣтъ, это было свыше силъ! Порывистыя brava прерывали пѣвицу на каждомъ шагу, заглушали ее. Сдержанность, соблюденіе театральныхъ условій были невозможны; никто не владѣлъ собою. Восторгъ не могъ ужъ вмѣститься въ огромной массѣ людей, жадно ловившихъ звуки этой волшебницы, завладѣвшей такъ внезапно и всецѣло всѣми чувствами и мыслями, воображеніемъ молодыхъ и старыхъ, пылкихъ и холодныхъ, музыкантовъ и профановъ, мужчинъ и

женщинъ». Обаяніе таланта Віардо такъ подѣйствовало на всѣхъ, что публика сразу измѣнила даже сужденіе объ ея наружности: ее нашли красивой. «Не успѣла еще Віардо-Гарсіа окончить свою арію», описываетъ г. Яхонтовъ, «какъ плотина прорвалась, хлынула могучая волна, разразилась такая буря, какихъ я не видывалъ и не слыхивалъ: все кругомъ кричало, хлопало, стучало ногами и стульями, неистовствовало. Это было какое то опьянѣніе, какая то зараза энтузіазма, мгновенно охватившая всѣхъ снизу до верху, необходимая потребность высказаться какъ можно громче и энергичнѣй, это было великое торжество искусства! Не бывшіе въ этотъ вечеръ въ оперной залѣ не въ состояніи представить себѣ, до какой степени можетъ быть наэлектризованной масса слушателей, за пять минутъ не ожидавшихъ ничего подобнаго. При повтореніи аріи для всѣхъ стало очевиднымъ, что Віардо не только великая исполнительница, но и геніальная артистка. Каждое почти украшеніе мотивовъ Россини являлось у нея въ новомъ видѣ; новыя, неслыханныя, изящныя фіоритуры сыпались, какъ блестящій фейерверкъ, изумляли и очаровывали, никогда не повторяясь. Діапазонъ ея голоса отъ сопрано доходилъ до глубокихъ, ласкающихъ сердце нотъ контральто съ неимовѣрной легкостью и силой. Обаяніе пѣвицы и женщины возрастало crescendo въ продолженіе всего перваго акта. Послѣдовавшій затѣмъ антрактъ не походилъ на обыкновенные; никто почти не выходилъ изъ партера; отовсюду слышались горячія восклицанія восторга и удивленія; вызовамъ, казалось, не будетъ конца. Во второмъ актѣ Віардо показала себя и какъ превосходная актриса. Игра ея, умная, изящная, веселая, отличалась особенной, ей свойственной, благородной простотой и прелестью. Этотъ актъ былъ непрерывнымъ рядомъ тріумфовъ Віардо, Рубини и Тамбурини. Излишне говорить

Полина Віардо-Гарсіа
(Pauline Wiardot-Garcia).

о томъ, что происходило въ залѣ Большаго театра по окончаніи оперы». Разсказывая о дальнѣйшихъ спектакляхъ, въ которыхъ участвовали эти три знаменитости, г. Яхонтовъ замѣчаетъ, что о каждомъ изъ спектаклей слѣдовало бы повторить то, что сказано имъ о «Севильскомъ цирюльникѣ». Г. Вольфъ, въ свою очередь, вполнѣ подтверждаетъ г. Яхонтова. «Віардо», говоритъ онъ, «рѣшительно свела съ ума весь Петербургъ. Голосъ ея былъ чистѣйшій меццо-сопрано, самаго нѣжнаго тембра. Она владѣла имъ, какъ достойная ученица своего отца, знаменитаго тенора Гарсіа. Вокальныхъ трудностей для нея не существовало. Какъ актриса, она была дивно хороша въ роляхъ трагическихъ и комическихъ (это же высказываетъ и г. Яхонтовъ). Являясь Дездемоной или Аминой, она заставляла всѣхъ плакать; въ «Севильскомъ цирюльникѣ» очаровывала всѣхъ веселымъ, бойкимъ, увлекательнымъ исполненіемъ роли Розины. Комическій талантъ ея выказывался тутъ въ полномъ блескѣ».

Такъ какъ и Тамбурини очень понравился, то немудрено, что петербуржцы отзывались о спектакляхъ, въ которыхъ участвовало тріо этихъ выдающихся артистовъ, что они—прямо «божественны». Г. Вольфъ пишетъ, напримѣръ, что на представленія съ Віардо и Рубини приходили въ верхніе ярусы и въ раекъ лица, не поднимавшіяся въ театрѣ никогда выше бель-этажа. Этотъ успѣхъ итальянской сцены продолжался все первое время ея существованія, тѣмъ болѣе, что персоналъ слѣдующаго года былъ, пожалуй, еще блистательнѣе перваго. «Не было салона», разсказываетъ г. Яхонтовъ, «въ которомъ разговоръ не вертѣлся бы постоянно на итальянской оперѣ, такъ что въ нѣкоторыхъ гостинныхъ было, наконецъ, поставлено въ условіе—не говорить объ оперѣ. Мѣста брались на расхватъ; и въ верхнихъ ярусахъ и въ галлереяхъ приставлялись стулья и скамьи, что попало, лишь бы можно было присѣсть. Сзади, у самыхъ дверей, толпились, стоя, не только молодые, но и пожилые любители. Жара и давка были страшныя; многіе не могли видѣть сцены, и, однако, никто не жаловался. Простоять весь вечеръ въ душной атмосферѣ и духотѣ считалось ни почемъ». Стараясь объяснить это увлеченіе, оба автора, мнѣнія которыхъ мы приводимъ, указываютъ на то, что въ то время въ Петербургѣ не было общественныхъ и политическихъ интересовъ: опера и искусство являлись единственнымъ развлеченіемъ и утѣшеніемъ «среди невзрачныхъ условій, въ которыхъ находилось тогда мыслящее общество». Надо, однако, замѣтить, что во второй поло-

винѣ сороковыхъ годовъ условія, которыя разумѣютъ гг. Яхонтовъ и Вольфъ, сдѣлались еще хуже, и, тѣмъ не менѣе, общество охладѣло къ итальянской оперѣ. Очевидное дѣло, что объяснить первоначальное увлеченіе можно только отчасти новизною впечатлѣній, но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя не принимать въ разсчетъ и того совершенства исполненія, которое петербургская публика видѣла впервые. Р. М. Зотовъ, прекрасно знавшій театральное дѣло, хотя и не бывшій меломаномъ, прямо объясняетъ успѣхъ итальянской оперы сороковыхъ годовъ размѣрами талантовъ ея исполнителей. Въ его интересныхъ воспоминаніяхъ, отчасти напечатанныхъ, отчасти оставшихся въ рукописи, которыми мы имѣли случай пользоваться, разсказывается, напримѣръ, что успѣхъ концертовъ Рубини (въ 1843 году) былъ ничтоженъ сравнительно съ его успѣхомъ на сценѣ. «Только на сценѣ», говоритъ онъ, «поняли все величіе этого таланта, потрясавшаго задушевными звуками всѣ фибры человѣческаго сердца. Когда пріѣхалъ Тамбурини и Віардо—это былъ тріумвиратъ такихъ талантовъ, какихъ мы никогда не слышали (должно замѣтить, что Р. М. Зотовъ слѣдилъ за театромъ съ 1812 года). Тѣ же оперы пѣли и русскіе, и нѣмцы, и прежняя итальянская опера 20-хъ годовъ, но для слушателей было все ново и восхитительно. Мы до тѣхъ поръ не знали и не понимали истиннаго пѣнія; мы знали всѣ вокальныя трудности, рулады, но не знали звуковъ, доходящихъ прямо до сердца. Каталани, Боргондіе удивляли насъ и прежде, но не трогали до слезъ. У Рубини же бывали минуты, когда партеръ забывался и вскакивалъ отъ избытка чувства, чтобъ аплодировать знаменитому пѣвцу; сами играющія съ нимъ лица покорялись этому вліянію, и когда однажды посреди невыразимыхъ криковъ и рукоплесканій вызваны были въ «Сонамбулѣ» Рубини и Віардо, послѣдняя стала на колѣни и поцѣловала руку Рубини». Зотовъ находитъ, что послѣдующія итальянскія труппы были уже слабѣе первой и что Маріо, Гризи, Персіани, Фреццолини хотя и были первоклассными талантами, но не производили и не могли производить такого впечатлѣнія, какъ Рубини и его товарищи. Мы, съ своей стороны, знаемъ, что успѣхъ Маріо и Гризи былъ чрезвычайный; если Зотовъ считаетъ это время уже сравнительнымъ упадкомъ итальянской сцены, то изъ этихъ словъ можно вывести тѣмъ болѣе рѣшительное заключеніе о размѣрѣ восторговъ первыхъ лѣтъ итальянской оперы въ Петербургѣ. Возможно, впрочемъ, что въ этихъ восторгахъ, какъ и при многихъ другихъ случаяхъ нашей жизни,

играло роль увлеченіе, за которымъ слѣдуетъ быстрое охлажденіе, тоже составляющее черту нашего народнаго характера. Надо замѣтить, что артисты, занимавшіе второстепенныя амплуа, вообще говоря, оказались хорошими; также и артисты русской оперы, Петровъ и Артемовскій, достойно поддерживали ансамбль.

Мы приводили до сихъ поръ мнѣнія безусловно благосклонныя итальянскимъ артистамъ и притомъ принадлежавшія простымъ лицамъ изъ публики, т. е. не всегда отдающимъ сознательный отчетъ въ своихъ музыкальныхъ впечатлѣніяхъ, хотя, конечно, эти мнѣнія имѣютъ свое безусловное значеніе при оцѣнкѣ сценическихъ явленій. Мы не можемъ скрывать, что раздавались голоса и противъ итальянцевъ,—были лица, смотрѣвшія иными глазами на ихъ искусство. Правда, эти голоса раздавались post-factum, много лѣтъ спустя послѣ возрожденія итальянской оперы въ Петербургѣ. На мнѣніе Глинки мы уже указывали; замѣтимъ только, что оно высказано въ началѣ пятидесятыхъ годовъ, когда Глинка писалъ свои «Записки» и находился совершенно подъ иными вліяніями, чѣмъ въ 30-хъ и въ началѣ сороковыхъ годовъ. Приведемъ также мнѣніе В. В. Стасова, высказанное имъ въ статьѣ «Тормазы русскаго искусства», помѣщенной въ «Вѣстникѣ Европы» за 1885 годъ. Извѣстный врагъ итальянщины,—но опять таки только съ конца пятидесятыхъ годовъ,— г. Стасовъ въ указываемой статьѣ находилъ, что у итальянскихъ артистовъ вкусъ былъ «окончательно испорченъ» даже и относительно исполненія. «У нихъ было», говоритъ онъ, «только фальшь, банальность, привычка ко всему плоскому и условному, ложный паѳосъ, отсутствіе правдиваго выраженія; все соединялось и дѣйствовало за одно, и дѣйствовало тѣмъ вреднѣе, тѣмъ неотразимѣе, что будило всѣ самые фальшивые инстинкты и наклонности публики, потворствовало имъ, раздувало ихъ до послѣднихъ предѣловъ и отучало отъ всякаго рода правды». Исключеніе г. Стасовъ дѣлаетъ для одной только Віардо, у которой и таланта, и естественности, и правды было во сто разъ больше, чѣмъ у всѣхъ ея товарищей; «но и она», продолжаетъ онъ, «до мозга костей была заражена итальянизмомъ, бравурностью, руладами, трелями, нелѣпой итальянской орнаментистикой и ничего, повидимому, не находила антимузыкальнаго, глупаго и позорнаго въ тѣхъ операхъ, въ которыхъ губила свои врожденныя способности». Тирада—горячая, но въ сороковыхъ годахъ, судя по перепискѣ А. Н. Сѣрова съ В. В. Стасовымъ, напечатанной въ «Русской

Старинѣ», онъ думалъ иначе объ итальянскомъ театрѣ, вѣроятно, поддаваясь общему увлеченію, отмѣтить которое въ указываемое время особенно и важно. Право заключить о томъ, что Стасовъ не избѣжалъ общаго увлеченія, даютъ постоянные и восторженные вопросы Сѣрова объ итальянскомъ театрѣ, посылавшіеся имъ изъ Крыма своему другу.

Самъ Сѣровъ началъ свою критическую дѣятельность (въ «Современникѣ» 1851 года) шумными восторгами отъ итальянскаго исполненія. Онъ, впрочемъ, до самой смерти оставался горячимъ поклонникомъ и тонкимъ цѣнителемъ этого исполненія. Мнѣніе его, какъ композитора и образованнаго музыканта, имѣетъ, конечно, огромный вѣсъ, а оно въ общемъ безусловно сходится съ мнѣніемъ петербургской публики того времени. Сѣровъ неоднократно подчеркиваетъ истинную «художественность» исполненія выдающихся отдѣльныхъ артистовъ, начиная съ первыхъ сезоновъ итальянской оперы. «Не знаю», замѣчаетъ онъ въ одной изъ своихъ статей за 1851 годъ, «много ли въ Петербургѣ людей, которые продолжаютъ не любить итальянской оперы, побывавъ недавно въ «Сорокѣ-воровкѣ» или въ «Цирюльникѣ».

Репертуаръ перваго сезона состоялъ изъ слѣдующихъ оперъ: «Пиратъ» (Беллини), «Севильскій цирюльникъ», «Норма», «Сонамбула», «Лючія», «Велизарій» (Доницетти), «Монтекки и Капулетти» (Беллини), «Отелло», «Пуритане» и отдѣльныя сцены изъ «Танкреда» (Россини). Среди этого репертуара чисто итальянскихъ композиторовъ была только одна опера, принадлежащая къ иной школѣ,—«Донъ-Жуанъ» Моцарта. Бенефисы получили: Рубини — «Лючія» (ноябрь); Тамбурини — «Донъ-Жуанъ» (декабрь); колоратурное сопрано Ассандри — «Пиратъ» (январь); Віардо-Гарсіа—«Сонамбула» и сцены изъ «Танкреда» (январь). Обычай подносить цвѣты начался въ Петербургѣ именно въ это время, хотя, по отзывамъ современниковъ, цвѣты летѣли на сцену «только вслѣдствіе восторга, а не вслѣдствіе моды, какъ это установлено впослѣдствіи».

Второй итальянскій сезонъ прошелъ еще блистательнѣе перваго. Были снова приглашены: Віардо-Гарсіа, Рубини и Тамбурини. Мѣсто Ассандри заняла превосходное колоратурное сопрано—Кастелланъ, красавица, какъ и Ассандри, но превосходившая ее искусствомъ пѣнія. Въ качествѣ контральто была ангажирована знаменитая Маріетта Альбони; первымъ басомъ—Ровере. Другимъ первымъ теноромъ былъ испанецъ Унануэ; вторыми тенорами—Гал-

Генріетта Ниссенъ
(Henriette Nissen).

линари и Лавіа. Сверхъ того, на первыя сопранныя партіи были приглашены Молина и Ниссенъ, послѣдняя впослѣдствіи столь извѣстная въ Петербургѣ въ качествѣ преподавательницы; вторыми сопрано—Жозефина Давидъ и Ситчесъ. «Альбони», разсказываетъ г. Яхонтовъ, «производила большое впечатлѣніе своими могучими голосовыми средствами. Ея густой, мягкій контральто ласкалъ и нѣжилъ ухо, какъ віолончель Серве. Въ «Лукреціи Борджіа», въ «Линдѣ», въ «Семирамидѣ» нельзя было наслушаться ее. Сильные, сладостные звуки проникали въ душу, какъ многоцѣнный елей, вливали въ нее теплоту и очарованіе». Г. Вольфъ тоже согласенъ, что Альбони была однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ контральто, когда либо появлявшихся на сценѣ. «Голосъ ея», говоритъ онъ, «по обширности діапазона былъ просто феноменальный. Она могла бы пѣть и басовыя партіи. Тембръ былъ самый мягкій, какъ бы бархатный». Вотъ жалованье, которое получали въ то время артисты: Віардо—65,000 франковъ и бенефисъ; Альбони—18,000 франковъ и полу-бенефисъ; Рубини—80,000 р. ассигн. и бенефисъ; Тамбурини—58,000 франковъ и бенефисъ; Кастелланъ—35,000 франковъ и полу-бенефисъ, обезпеченный 7,000 франковъ; теноръ Унануэ—24,000 франковъ и полу-бенефисъ; второй теноръ Галлинари (племянникъ Рубини)—5,000 франковъ; басъ-буффъ Ровере—24,000 франковъ и полу-бенефисъ; Генріетта Ниссенъ—32,000 франковъ и полу-бенефисъ; вторая пѣвица г-жа Ситчесъ—15,000 франковъ; Жозефина Давидъ—12,000 франковъ жалованья, 2,000 франковъ на вояжъ и 2,400 франковъ за уступку ея дирекціи миланскимъ импрессаріо. Нѣкоторые артисты получали, сверхъ жалованья, отъ 2,000—4,000 франковъ на путевыя издержки, какъ можно заключить по документамъ въ «дѣлахъ», хранящимся въ дирекціи. По контракту съ дирекціей всѣ артисты обязаны были имѣть отъ себя городской гардеробъ—обувь, перчатки, головные уборы и проч.; дирекція же давала только характерные костюмы съ принадлежностями. Какъ всегда, нѣкоторые изъ

артистовъ не отличались покладливостью. Въ контрактѣ Рубини стоитъ, напримѣръ, что онъ поетъ не болѣе двухъ разъ въ недѣлю и только тѣ оперы, которыя самъ выберетъ, причемъ на нѣкоторыя оперы имѣлъ исключительное право. Г-жѣ Ниссенъ, приглашенной г. Озеровымъ, секретаремъ посольства, о которомъ упоминалось выше, пришлось пережить въ Петербургѣ нѣсколько непріятныхъ минутъ,—именно вслѣдствіе ея непокладливости и желанія стоять на буквѣ контракта. Она, повидимому, не имѣла успѣха и ее рѣшили перевести на вторыя роли, о чемъ она, конечно, и слышать не хотѣла. Въ дѣлахъ дирекціи имѣется слѣдующее письмо управляющаго конторой, А. Кирѣева, къ секретарю дирекціи, А. Л. Неваховичу: «Господинъ директоръ приказалъ мнѣ вытребовать черезъ Васъ отъ г-жи Ниссенъ подписку, что она будетъ играть вторыя роли; въ случаѣ же ея несогласія объявить ей, что контрактъ съ ней разрушается, и она можетъ вѣдаться съ г. Озеровымъ, ангажировавшимъ сію пѣвицу, вопреки сдѣланнаго ему порученія. Прошу Васъ покорнѣйше увѣдомить меня о послѣдствіяхъ Вашихъ переговоровъ съ г-жею Ниссенъ, дабы я могъ сообразно ея отзыву распорядиться разсчетомъ съ конторой». Такъ какъ Ниссенъ, хотя бы и за вторыя роли, всетаки получала свои 32,000 франковъ, то она и согласилась. Надо, впрочемъ, сказать, что она имѣла въ Вѣнѣ очень хорошій успѣхъ, и Озеровъ не безъ основанія пригласилъ ее въ Петербургъ, гдѣ среди блестящаго состава тогдашней труппы ей пришлось занять сравнительно скромное мѣсто. Кастелланъ была весьма хорошая пѣвица, хотя какъ актриса не отличалась способностями. Она имѣла успѣхъ въ «Лючіи», «Линдѣ», «Семирамидѣ» и скоро пріобрѣла горячихъ поклонниковъ, несмотря на то, что въ тѣ годы колоратурныя сопрано у насъ имѣли менѣе значенія, чѣмъ впослѣдствіи, когда Патти поставила этотъ жанръ на небывалую высоту. Унануэ (tenore leggiero) и басъ Ровере пользовались успѣхомъ, особенно въ комическихъ операхъ — въ «Донъ-Пасквале», въ «Любовномъ напиткѣ», въ «Замарашкѣ» («Cenerentola»).

Репертуаръ этого сезона состоялъ изъ слѣдующихъ оперъ: «Лючія», «Сонамбула», «Любовный напитокъ», «Пуритане», «Отелло», «Лукреція Борджіа», «Севильскій цирюльникъ», «Норма», «Линда ди Шамуни», «Роберто д'Еврe» (Доницетти), «Семирамида», «Замарашка» («Cenerentola»), «Пиратъ», «Донъ-Жуанъ», «Біанка и Гвальтіеро» (Львова), «Донъ-Пасквале», «Анна Болена» и сцены изъ оперы «Петръ пустынникъ» («Моисей»). Отмѣтимъ

здѣсь оперу «Біанка и Гвальтіеро» А. Ѳ. Львова, директора придворной капеллы. Въ этой оперѣ участвовали Віардо, Рубини и Тамбурини, но, несмотря на это, она имѣла средній успѣхъ и дана была всего три раза; впрочемъ, она и поставлена была въ концѣ сезона, въ половинѣ февраля, передъ масляницей, очевидно, въ виду того, что завѣдующіе труппою на успѣхъ ея не надѣялись. Бенефисы были даны слѣдующимъ лицамъ: Унануэ—«Пуритане» (ноябрь); Ровере—«Линда» (декабрь); Альбони—«Семирамида» (декабрь); Ниссенъ— «Донъ-Жуанъ» (январь); Тамбурини—сцены изъ оперъ «Линда», «Петръ пустынникъ», «Любовный напитокъ» (февраль); Віардо— «Донъ-Пасквале» (февраль); Кастелланъ — «Анна Болена» (февраль); Рубини—«Біанка и Гвальтіеро», сцены изъ «Пирата» и «Марино Фальеро» (февраль). Въ этомъ самомъ году Рубини простился (въ «Сонамбулѣ») съ Петербургомъ, что въ глазахъ публики было большою потерею для театра. «Рубини», пишетъ г. Вольфъ въ своей «Хроникѣ», «до послѣдняго вечера, несмотря на шестой десятокъ, пѣлъ, какъ въ первые годы, а можетъ быть лучше, потому что не имѣлъ надобности сберегать голосъ». Публика на прощанье поднесла Рубини золотой вѣнокъ. Надо, однако, замѣтить, что г. Вольфъ ошибается, опредѣляя возрастъ Рубини и называя его въ другомъ мѣстѣ своей «Хроники»—«маститымъ» теноромъ. Г. Яхонтовъ говоритъ гораздо вѣрнѣе о Рубини, какъ о человѣкѣ лѣтъ «подъ-пятьдесятъ». Дѣйствительно, въ паспортѣ его на 1843 годъ, хранящемся въ дѣлахъ дирекціи, Рубини обозначенъ имѣющимъ 46 лѣтъ. Если года, означенные въ паспортѣ вѣрны, то онъ окончилъ у насъ службу 47-ми лѣтъ. Почему онъ рѣшилъ уѣхать изъ Петербурга, въ нашемъ распоряженіи нѣтъ свѣдѣній. Успѣхъ его въ Петербургѣ во всѣхъ отношеніяхъ былъ великъ; между прочимъ, его даже сдѣлали преподавателемъ пѣнія въ театральномъ училищѣ. Мы не знаемъ, воспользовалось ли послѣднее знаніями и опытностью Рубини, но вотъ предписаніе А. М. Гедеонова конторѣ Петербургскихъ театровъ, отъ 9-го февраля 1844 года: «Первый пѣвецъ Двора Его Императорскаго Величества, Дж. Рубини, изъявилъ свое желаніе посвятить свои услуги дирекціи театровъ въ званіи профессора пѣнія при Императорскомъ театральномъ училищѣ безъ всякаго за то вознагражденія; вслѣдствіе чего, сдѣлавъ распоряженіе объ опредѣленіи его въ училище въ означенную должность, объявляю о томъ для свѣдѣнія конторѣ Императорскихъ театровъ». Вѣроятно, это опредѣленіе и объясняетъ право Рубини носить

русскій вицъ-мундиръ и мундирный фракъ, право, которымъ, по словамъ г. Яхонтова, онъ такъ дорожилъ, что выходилъ даже въ концертахъ непремѣнно въ мундирѣ. Кстати замѣтимъ здѣсь же, что, въ виду успѣховъ въ публикѣ итальянскихъ пѣвцовъ и частыхъ приглашеній ихъ въ частные концерты, дирекція была вынуждена еще въ 1843 году запретить имъ принимать участіе въ публичныхъ концертахъ безъ формальнаго ея разрѣшенія, въ чемъ и отобрала у нихъ подписки.

Третій сезонъ итальянской оперы (1845—1846 гг.) начался съ сентября и продолжался до февраля. Персоналъ сезона состоялъ изъ слѣдующихъ лицъ: примадонны сопрано и меццо-сопрано—Кастелланъ, Мольтини, Віардо-Гарсіа; мѣсто контральто Альбони заняла г-жа Віетти, далеко не замѣнившая свою предшественницу. На партіи Рубини былъ приглашенъ Сальви, теноръ съ красивой наружностью и очень хорошимъ голосомъ, но по искусству стоявшій значительно ниже Рубини; другимъ первымъ теноромъ былъ Боріони, а вторыми тенорами—Лавіа и Бенедетти. Баритономъ оставался Тамбурини, а басомъ и вмѣстѣ басомъ-буффъ—Ровере; вторыми же басами—Корради-Сетти, Фератеро и Чеккони. Режиссеромъ былъ приглашенъ итальянецъ Боцци; до этого сезона спектаклями завѣдывалъ режиссеръ русской оперной труппы.

Каролина Віетти (Carolina Vietti) въ роли Арзаса, въ оперѣ «Семирамида».

Артисты приглашались при посредствѣ упомянутаго уже выше Эвазіо Бокка, который 2/14-го октября 1845 года былъ окончательно назначенъ дирекціей заграничнымъ агентомъ Императорскихъ театровъ. О своемъ назначеніи Бокка былъ увѣдомленъ письмомъ А. М. Гедеонова, которое мы даемъ въ переводѣ: «Назначивъ Васъ агентомъ театровъ Его Величества, порученныхъ моему управленію, я убѣжденъ, что Вы приложите наибольшія старанія для службы Императорскимъ театрамъ и будете доставлять имъ артистовъ перваго разряда, заботясь объ интересахъ театровъ и строжайшей экономіи въ условіяхъ, предлагаемыхъ артистамъ. Когда Вы ангажируете артистовъ на слѣдующій сезонъ, Вы доставите мнѣ ихъ контракты и увѣ-

домите заранѣе о тѣхъ, кто можетъ оказаться свободнымъ для слѣдующаго года, а также объ ихъ требованіяхъ». Изъ бумагъ дирекціи, однако, не видно, сколько получалъ Бокка за свои услуги; въ его письмахъ и роспискахъ, только глухо упоминается, что онъ получилъ сполна все, что ему слѣдуетъ за сезонъ. На основаніи своихъ полномочій Бокка заключалъ въ Миланѣ контракты съ артистами. Вотъ довольно любопытное письмо его (въ переводѣ съ итальянскаго), отъ 23-го мая 1845 года: «Ваше Превосходительство, все, что возможно было сдѣлать къ услугамъ Вашимъ, было исполнено, но лучшіе артисты уже не свободны. Ваше Превосходительство очень счастливы, имѣя уже Сальви, Кастелланъ и Віетти. Я нашелъ теперь только Боріони и долженъ откупить его отъ Бонола и Мерелли за 18,000 франковъ и на жалованье 25,000 франковъ ему самому. Эти 43,000 франковъ — не дорого, потому что теперь нельзя найти никакого тенора, сколько нибудь выдающагося. Я долженъ замѣтить, что будетъ всегда чрезвычайно трудно собрать первоклассную труппу, если не подумать о ней во-время; поэтому я счелъ долгомъ обезпечить себя на сезонъ 1846 года артистами, перечисленными въ квитанціяхъ Бонола; они откуплены менѣе чѣмъ за половину тѣхъ цѣнъ, которыя пришлось бы заплатить въ будущемъ году, чему примѣръ видимъ въ цѣнѣ Боріони въ сравненіи съ цѣною Гуаско. Я уже заплатилъ 3,500 рублей серебромъ сверхъ 8,500 рублей, полученныхъ мною отъ Тамбурини въ Варшавѣ; потому прошу Ваше Превосходительство выслать мнѣ эту сумму, а также 6,000 франковъ, опредѣленныхъ мнѣ на путевыя издержки». Къ этому письму приложены росписки миланскаго агента Бонола въ полученіи 20-го апрѣля 1845 года 18,000 франковъ за уступку Боріони, а также отъ 23-го мая 1846 года еще 18,000 франковъ за уступку на сезонъ 1846 года сопрано Мольтини, контральто Поппи, баритона Коллини и баса-буффа Росси. Теноръ Карлъ Гуаско также получилъ 12,000 франковъ отъ Бокка на свое освобожденіе отъ миланскихъ театральныхъ агентовъ. Въ Петербургѣ не скупились на издержки, желая имѣть въ самомъ дѣлѣ блестящую труппу. Дирекція высылала деньги, слѣдуемыя Бокка по заключеннымъ имъ договорамъ, но А. М. Гедеоновъ, повидимому, остался недоволенъ дѣйствіями своего агента. Въ письмѣ изъ Турина, отъ 1-го августа 1845 года, Бокка, увѣдомляя о полученіи денегъ изъ Петербурга, говоритъ, между прочимъ: «Но я истинно опечаленъ тѣмъ, что пишетъ мнѣ Невахович о неудо-

вольствіи Вашего Превосходительства на сдѣланныя мною издержки для сезона 1846 года. Я, напротивъ, думалъ, что заслужу Ваше удовлетвореніе, потому что теперь Вы можете быть увѣрены въ томъ, что будете имѣть превосходный составъ для будущаго сезона (1846 — 1847 гг.) и потому что по прошествіи этого года было бы невозможно получить тѣхъ же самыхъ артистовъ даже за тройную сумму сравнительно съ той, которую они стоятъ теперь. Меня утѣшаетъ мысль, что я честно выполнилъ свои обязанности». Но то, что казалось превосходнымъ театральному агенту и чѣмъ онъ хвалился передъ А. М. Гедеоновымъ, далеко не оказалось высокимъ во мнѣніи петербургской публики. Положимъ, Сальви, занявшій мѣсто, но не замѣнившій Рубини, всетаки нравился публикѣ. Особенный успѣхъ онъ имѣлъ въ «Ломбардцахъ» Верди, композитора, впервые въ этомъ сезонѣ появившагося на петербургской сценѣ и вообще въ Россіи и не требовавшаго отъ исполнителей тонкости въ искусствѣ пѣнія, необходимой для Россиніевскихъ и Беллиніевскихъ оперъ, въ исполненіи которыхъ такъ блисталъ Рубини. Онъ имѣлъ успѣхъ также и въ тѣхъ операхъ, которыя пѣлъ въ предыдущемъ сезонѣ Унануэ. Что же касается Віетти и Мольтини, то онѣ оказались не выше посредственности. Только Віардо и Тамбурини по прежнему вызывали энтузіазмъ въ «Севильскомъ цирюльникѣ», въ «Любовномъ напиткѣ», въ «Донъ-Пасквале» и другихъ операхъ ихъ репертуара. На остальныхъ артистовъ, приглашенныхъ Бокка, публика не обращала большаго вниманія, несмотря на то, что они стоили совсѣмъ не мало. Вотъ обозначеніе жалованья артистовъ: теноръ Сальви получалъ 75,000 франковъ и половинный бенефисъ; Боріони—25,000 франковъ и полубенефисъ; г-жа Кастелланъ—40,000 р. ассигнаціями и полу-бенефисъ; басъ-буффъ Ровере—30,000 франковъ и полу-бенефисъ; басъ Корради-Сетти—8,000 р. ассигнаціями и, сверхъ того, дирекція обѣщала прибавить ему еще 2,000 р. ассигнаціями, если будетъ довольна его службой; Мольтини—24,000 р. ассигнаціями; Фератеро—25,000 р. ассигнаціями; Бенедетти—15,000 р. ассигнаціями; второму тенору Лавіа—1,200 р. ассигнаціями въ мѣсяцъ; пѣвицѣ Віетти—15,000 р. ассигнаціями; режиссеру Габріелю Боцци—4,000 р. ассигнаціями. Дирекція вообще относилась къ артистамъ любезно. По контракту они имѣли право болѣть только шесть недѣль, послѣ чего имъ прекращалась выдача жалованья. Г-жѣ Кастелланъ случилось болѣть болѣе шести недѣль, и дирекція назначила сдѣлать ей вычетъ, рѣшивши вмѣстѣ съ тѣмъ лишить

ее и бенефиса, назначаемаго по прямому смыслу только за дѣйствительную службу. Директоръ А. М. Гедеоновъ, не выполняя, однако, своего рѣшенія, представилъ его на благоусмотрѣніе Государя Императора. На докладѣ о болѣзни пѣвицы Кастелланъ рукою генералъ-адъютанта графа Адлерберга, написано: «Высочайше повелѣно бенефисъ ей предоставить, а равно выдать ей половину содержанія, причитающагося по контракту къ удержанію, во вниманіе къ тому, что болѣзнь ея была дѣйствительно тяжкая». Но неугомонная Кастелланъ, не удовлетворившись оказанной ей милостью, хлопотала еще далѣе, такъ какъ черезъ мѣсяцъ послѣ резолюціи, сообщенной графомъ Адлербергомъ, мы находимъ предписаніе А. М. Гедеонова конторѣ театровъ, отъ 17-го февраля 1846 года, слѣдующаго содержанія: «На основаніи Высочайшаго разрѣшенія, послѣдовавшаго въ 17-й день сего февраля на всеподданнѣйшемъ докладѣ моемъ, предписываю конторѣ въ уваженіе особеннаго усердія, оказываемаго пѣвицей Кастелланъ при настоящемъ занятіи ея въ итальянскихъ спектакляхъ, наложенное на нее взысканіе за время болѣзни половиннаго жалованія сложить и, затѣмъ, удовлетворить ее сполна причитающимся по контракту содержаніемъ». Другое не менѣе интересное дѣло относится къ басу-буффъ Наполеону Росси. Обязанный по контракту пріѣхать къ 1-му ноября 1848 года, онъ, вслѣдствіе болѣзни, пріѣхалъ только 5-го декабря. Дирекція, основываясь на контрактѣ, назначила ему штрафъ въ 3,000 франковъ и рѣшила выдавать жалованье только со времени его пріѣзда; однако, черезъ нѣсколько времени, по его просьбѣ, штрафъ былъ сложенъ. Росси же, не удовольствовавшись этою милостью, сталъ хлопотать объ удовлетвореніи его и жалованьемъ за просроченные мѣсяцы. На представленіе А. М. Гедеонова по этому дѣлу министръ Двора отвѣтилъ отказомъ. Дирекція всетаки удовлетворила Росси 500 рублями за слѣдовавшій ему полу-бенефисъ, пропущенный имъ по собственной винѣ.

Репертуаръ состоялъ изъ слѣдующихъ оперъ: «Лукреція», «Линда», «Донъ-Пасквале», «Семирамида», «Любовный напитокъ», «Ломбардцы», «Севильскій цирюльникъ», «Беатриче ди Тенда», «Марія ди Роганъ», «Храмовникъ» (Николаи), «Лючія», «Фаворитка», «Сонамбула» и «Репетиція героической оперы» («La prova d'un opera seria»). Бенефисы были даны слѣдующимъ артистамъ: Ровере—«Севильскій цирюльникъ» (ноябрь); Боріоне—«Беатриче ди Тенда» (декабрь); Віетти — «Марія ди Роганъ» (декабрь); Мольтини—«Лючія» (декабрь); Сальви—«Фаворитка» (январь); Тамбурини—

«Репетиція героической оперы» и отдѣльные акты изъ «Линды», «Семирамиды» и «Севильскаго цирюльника» (январь); Кастелланъ—«Лукреція Борджіа» (январь); Віардо—«Сонамбула» (февраль). Віардо послѣ своего бенефиса заболѣла и уѣхала внезапно. «Петербургу не удалось даже проститься съ ней, какъ бы подобало», разсказываетъ г. Яхонтовъ, «и съ ея отъѣздомъ кончилось первое золотое время петербургской итальянской оперы. Изъ знаменитаго тріо артистовъ, такъ увлекавшихъ Петербургъ, остался только Тамбурини». «Віардо-Гарсіа», продолжаетъ онъ, «была необыкновеннымъ явленіемъ на нашей сценѣ, разбудила насъ отъ спячки, внесла въ нашу жизнь новыя художественныя ощущенія, настроила насъ на возвышенный ладъ, потрясала наши нервы. Имя ея, какъ имена Рубини и Тамбурини, должно быть начертано золотыми буквами въ исторіи нашей оперы. Кромѣ немногихъ, бывавшихъ въ Парижѣ, никто не слышалъ такихъ артистовъ, какъ Рубини, Віардо и Тамбурини; мало того, никто не воображалъ, чтобы техника пѣнія, сопровождаемая изяществомъ и драматизмомъ игры на сценѣ, могла бы дойти до такого совершенства. Увлеченіе петербургской публики итальянской оперой 40-хъ годовъ было молодое, пылкое, искреннее,—можно сказать — поэтическое. Это былъ могучій взрывъ энтузіазма, хотя онъ продолжался нѣсколько лѣтъ (съ перерывами) и слово это казалось бы здѣсь неумѣстнымъ».

Четвертый сезонъ, 1846—1847 гг. (отъ сентября до февраля), сильно уступалъ предыдущему. Тѣ артисты, которыхъ Бокка такъ хвалилъ въ своемъ письмѣ къ Гедеонову, были признаны публикой еще болѣе слабыми сравнительно съ артистами 1845 года, которыми она была уже недовольна. Составъ былъ слѣдующій: сопрано — Тереза де-Джули-Борси (60,000 р. ассигнаціями и половинный бенефисъ), Марія де Марра [1]) (32,000 франковъ и полу-бенефисъ), Виргинія Віола (14,000 франковъ и полу-бенефисъ), Адель Мольтини (50,000 франковъ и полу-бенефисъ), Зелія Дезидери (2,400 франковъ), Валіе, Эйсрихъ; контральто—Амалія Поппи-Мажерони (16,000 франковъ и полу-бенефисъ); первые тенора—Лоренцо Сальви (75,000 франковъ и полный бенефисъ) и Карлъ Гуаско (65,000 р. ассигнаціями и бенефисъ); вторые—Пьетро Росси (20,000 франковъ и полу-бенефисъ) и Лавіа (2,500 р. серебромъ); баритоны—Антоніо Тамбурини-отецъ (63,000 франковъ и бенефисъ), Сальваторъ Тамбурини-сынъ (1,142 р. 85 к. серебромъ) и Филиппо

[1]) Настоящая ея фамилія была—фонъ-Гохъ.

Коллини (50,000 франковъ и полу-бенефисъ); басы—Спекки (9,000 франковъ) и Чеккони (600 р. серебромъ); басъ-буффъ Наполеонъ Росси (24,000 франковъ и полу-бенефисъ); режиссеръ Боцци (2,500 р. серебромъ). Такимъ образомъ, труппа была сформирована почти заново, но изъ новоприглашенныхъ понравились только: драматическая примадонна Джули-Борси, теноръ Гуаско, баритонъ Коллини и басъ-буффъ Росси; контральто Поппи оказалась слабѣе Віетти. Джули-Борси имѣла высокій сопрано, свѣжій и обработанный; она особенно нравилась въ «Лючіи», «Нормѣ» и «Ломбардцахъ». Совершенно не понравилась Марра, заступившая мѣсто Віардо и потерпѣвшая полное фіаско въ «Любовномъ напиткѣ» и «Дочери полка». Замѣчательно, что послѣдняя опера, совершенно не имѣвшая успѣха у итальянскихъ артистовъ, сдѣлалась модной въ томъ же самомъ сезонѣ при исполненіи ея русскими *драматическими артистами* на Александринской сценѣ! Виновницей такого результата, по отзывамъ современной критики, была Н. В. Самойлова, даже пѣвшая главную роль лучше нѣмецко-итальянской примадонны, а игрою стоявшая несравненно выше. В. В. Самойловъ, Мартыновъ и Григорьевъ 1-й поддержали Доницеттіевскую оперу, играя ее на славу. Въ итогѣ вышелъ успѣхъ колоссальный для русской труппы и проваль для итальянской.

Въ настроеніи публики къ итальянскому театру произошла извѣстная перемѣна. Современники согласно говорятъ объ охлажденіи къ нему петербуржцевъ и замѣчаютъ, что теперь театръ зачастую уже пустовалъ. Для этого должны были быть извѣстныя причины, лежавшія, какъ кажется, именно въ составѣ артистовъ, но не въ репертуарѣ. На репертуаръ никто не жаловался въ то время—ни публика, ни критика; Сѣровъ, писавшій въ «Современникѣ» объ итальянскомъ театрѣ гораздо позже, прямо восхищался большинствомъ оперъ, стоявшихъ на репертуарѣ. Къ операмъ прежняго репертуара—«Лючія», «Норма», «Донъ-Пасквале», «Линда», «Пуритане», «Любовный напитокъ», «Храмовникъ», «Марія ди Роганъ», «Цирюльникъ», «Лукреція», «Ломбардцы»—прибавились: «Вильгельмъ Телль» (подъ названіемъ: «Карлъ Смѣлый»), «Фенелла», «Сорока воровка», «Дочь полка», а вмѣстѣ съ тѣмъ и оперы Верди, все болѣе и болѣе заставлявшаго говорить о себѣ Европу,—именно: «Эрнани» и «Два Фоскари». Для Гуаско, приглашеннаго на этотъ сезонъ и имѣвшаго теноръ di forza, именно и сочинялъ Верди свои первыя оперы. Такъ какъ эти оперы при всѣхъ недостаткахъ

обладали драматическою силой и одушевленіемъ, которое вообще соотвѣтствовало общественному движенію Италіи 40-хъ годовъ, то эта музыка производила болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ Россиніевскія оперы. Гуаско понравился въ Петербургѣ. Ему и самому, повидимому, хорошо жилось здѣсь, такъ какъ онъ сдѣлалъ дирекціи предложеніе о заключеніи съ нимъ долгосрочнаго контракта, на которое, однако, получилъ отказъ. Къ Петербургу его привязывали, впрочемъ, узы особаго рода: онъ собирался породниться съ семьею Каратыгиныхъ, женившись на дочери извѣстнаго трагика В. А. Каратыгина, Евгеніи Васильевнѣ. Это обстоятельство, вѣроятно, и заставляло его желать остаться въ Россіи, но дирекція предпочла ему его товарища Сальви, считая его болѣе полезнымъ. Въ нашихъ розыскахъ относительно сватовства Гуаско мы не могли дойти до конца и узнать—состоялась ли его свадьба съ г-жею Каратыгиной. Повидимому, она всетаки вышла замужъ за другаго, за русскаго, но изъ дѣлъ театральной конторы видно, что Гуаско обязался—черезъ полицію—соблюдать законы имперіи относительно смѣшанныхъ браковъ.

Бенефисы въ этомъ сезонѣ получили: Наполеонъ Росси — «Линда» (ноябрь); Віола — «Норма» (ноябрь); Марра— «Дочь полка» (ноябрь); Коллини — «Вильгельмъ Телль» (декабрь); Гуаско—«Два Фоскари» (январь); Тамбурини — отдѣльные акты изъ «Маріи ди Роганъ», «Цирюльника» и «Лукреціи Борджіа» (январь); Сальви—«Фенелла» (январь); Джули-Борси — отдѣльные акты изъ «Ломбардцевъ», «Маріи ди Роганъ» и «Корсиканской невѣсты» (Пачини?) (январь).

Тереза де-Джули-Борси
(Teresa de-Giuli-Borsi).

Эдуардъ Бавери (Edouad Baveri), капельмейстеръ Спб. итальянской оперы.

Пятый сезонъ, 1847—1848 гг., продолжался съ октября до февраля. Персоналъ состоялъ изъ слѣдующихъ лицъ: сопрано—Фреццолини (100,000 франковъ и два бенефиса), де-Джули-Борси (75,000 франковъ и полу-бенефисъ), Фанни Леонъ (12,000 франковъ), Деми-Лега (и ея мужъ Деми—15,000 франковъ); меццо-сопрано—Ангри (40,000 франковъ и бенефисъ); тенора—Гуаско, Сальви, Лавіа; баритоны—Тамбурини—отецъ и сынъ, Коллини (50,000 франковъ и полу-бенефисъ) и Деми; басы—Спекки (10,000 франковъ), Чеккони и старикъ Този, появившійся въ Петербургѣ еще въ двадцатыхъ годахъ и извѣстный въ исторіи русской оперы тѣмъ, что пѣлъ Фарлафа въ Глинкинскомъ «Русланѣ» при первой постановкѣ его въ 1842 году (съ тѣхъ поръ онъ оставался въ русской труппѣ, откуда въ указываемомъ году былъ переведенъ въ итальянскую); басъ-буффъ—Росси. Капельмейстеромъ, вмѣсто бывшаго до сихъ поръ К. Ф. Альбрехта, назначенъ былъ Бавери (настоящая фамилія его была Бауеръ); режиссеромъ же поступилъ Соколовъ, остававшійся въ этой должности до конца сезона 1864—1865 гг.

Репертуаръ былъ слѣдующій: «Норма», «Беатриче ди Тенда», «Лючія», «Любовный напитокъ», «Джемма ди Верджи» (Доницетти), «Донъ-Пасквале», «Лукреція Борджіа», «Цирюльникъ», «Итальянка въ Алжирѣ», «Отелло», «Семирамида», «Эрнани»; затѣмъ, «Клятва» Меркаданте (композитора не появлявшагося еще въ Петербургѣ), «Донъ-Жуанъ» и «Робертъ Дьяволъ». Фреццолини сдѣлалась любимицей публики, такъ что образовались двѣ партіи—Борсисты и Фреццолинисты, горячо оспаривавшіе другъ у друга тріумфъ своихъ идоловъ. Фреццолини, «звѣзда первой величины», говоритъ г. Вольфъ, «знаменитѣйшая изъ примадоннъ Италіи, прибыла къ намъ не совсѣмъ здоровою, такъ что первоначально не оцѣнили ее по достоинству. Первый блистательный успѣхъ она имѣла въ «Беатриче ди Тенда». Средства у Фреццолини были богатѣйшія: голосъ обширный, чистый, металлическій, обработки удивительной, и къ тому же много задушевности и страсти».

А. Н. Сѣровъ въ статьѣ объ итальянской оперѣ, помѣщенной въ первомъ томѣ его недавно изданныхъ «Критическихъ статей», отзывается о Фреццолини, что у нея былъ голосъ «превосходный въ отношеніи симпатичности, нѣжности тембра». Какъ актриса, она была ниже Віардо, и талантъ ея былъ менѣе разнообразенъ; настоящимъ ея амплуа были роли полу-характерныя съ элегическимъ оттѣнкомъ. Фреццолини поэтому вовсе не нравилась въ комическихъ операхъ—въ «Любовномъ напиткѣ», въ «Донъ-Пасквале». Борьба между Борси и Фреццолини скоро разгорѣлась сильно. Фреццолини была любимицей аристократической и богатой части публики, поддерживавшей ее въ салонахъ и осыпавшей ея цвѣтами при ея выходахъ. «Верхніе же ярусы ложъ и галлерея», разсказываетъ г. Вольфъ, «гдѣ засѣдали истинные, но не блестящіе меломаны, остались вѣрны Борси и объявили себя врагами Фреццолини, которая отнимала отъ соперницы лучшія ея роли—Лукрецію, Джизельду (въ «Ломбардцахъ»), Эльвиру (въ «Эрнани»). Такимъ образомъ, образовались въ залѣ Большаго театра свои Гвельфы и Гибеллины, ожесточенные другъ противъ друга. Борьба выказывалась больше всего въ спектакляхъ, гдѣ участвовали обѣ примадонны вмѣстѣ,—напримѣръ, въ «Робертѣ» или въ «Донъ-Жуанѣ». Каждая партія старалась вызвать лишній разъ свою богиню и кинуть ей какъ можно болѣе букетовъ. Борси брала верхъ числомъ, а Фреццолини качествомъ и дороговизною». Хорошій успѣхъ имѣла

Эрминія Фреццолини
(Erminia Frezzolini).

также Ангри, но вообще, несмотря на хорошій составъ труппы, опера посѣщалась менѣе усердно и даже не всѣ мѣста были абонированы. Бенефисы были слѣдующіе: Росси—«Донъ-Пасквале» (ноябрь); Коллини—«Эрнани» (ноябрь); Фреццолини—«Отелло» (ноябрь); Ангри—«Семирамида» (декабрь); Тамбурини — «Донъ-Жуанъ» (декабрь); Гуаско—два дѣйствія «Фенеллы», два дѣйствія «Маріи ди Роганъ» и сцены изъ «Ломбардцевъ» (январь); Сальви—«Робертъ Дьяволъ» (январь); Джули-Борси — «Клятва» (февраль). Фреццолини получила въ февралѣ второй бенефисъ (отдѣльные акты изъ «Королевы Кипрской» Галеви, «Беатриче», «Донъ-Пасквале» и «Лукреціи Борджіа»), что свидѣтельствовало о большомъ успѣхѣ ея и о томъ, какъ ее цѣнила дирекція.

Шестой сезонъ, 1848—1849 гг., продолжавшійся отъ октября до февраля, повидимому, не отличался отъ предыдушаго. Вслѣдствіе побѣды Фреццолини надъ Борси, послѣдней уже не было среди артистовъ труппы. Составъ персонала былъ слѣдующій: сопрано — Фреццолини, Корбари (75,000 франковъ и полу-бенефисъ), Деми-Лега, Чечилія; контральто — Ангри; тенора — Сальви, Гордони (50,000 франковъ и полу-бенефисъ), Лавіа (2,500 р.); баритоны — Тамбурини—отецъ и сынъ, Колетти (45,000 франковъ и бенефисъ), Деми; басы — Тальяфико (10,000 франковъ и полу-бенефисъ) и Чеккони; басъ-буффъ—Росси. Въ этомъ году въ составѣ труппы впервые встрѣчается дирижеръ итальянецъ, Луиджи Орсини, который, впрочемъ, оставался въ Петербургѣ не долго и уже въ началѣ декабря 1848 года былъ уволенъ на родину «по домашнимъ обстоятельствамъ». Затѣмъ, вплоть до сезона 1867—1868 гг., т. е. до Віанези, дирижеры въ оперѣ всегда оставались наши, мѣстные.

Гордони имѣлъ небольшой голосъ, но онъ былъ зять Тамбурини и это обстоятельство помогло ему, вѣроятно, вытѣснить Гуаско, пользовавшагося въ предыдущемъ сезонѣ большимъ успѣхомъ. Такимъ образомъ, въ числѣ артистовъ труппы было трое родственниковъ, изъ которыхъ только одинъ—старикъ Тамбурини имѣлъ дѣйствительныя права на вниманіе публики и на свое мѣсто въ труппѣ. Надо сказать, что Тамбурини пользовался особымъ вниманіемъ Императора Николая I, былъ солистомъ Двора и жалованье (15,000 р. с.) шло ему изъ Кабинета Е. В. Баритонъ Коллети, замѣнившій Коллини, оказался лучше своего предшественника; Корбари, заступившая мѣсто Борси, имѣла недурной голосъ, но она только начинала свою

карьеру; Тальяфико былъ хорошимъ актеромъ, но обладалъ посредственнымъ басомъ.

Репертуаръ состоялъ изъ слѣдующихъ оперъ: «Пуритане» (въ которыхъ блистала Фреццолини, по замѣчанію современниковъ, исполнявшая роль Эльвиры такъ, какъ никто ни до, ни послѣ нея не пѣвалъ), «Беатриче ди Тенда», «Монтекки и Капулетти», «Сонамбула», «Графъ Ори», «Цирюльникъ», «Карлъ Смѣлый», «Лючія», «Лукреція», «Любовный напитокъ», «Ломбардцы», «Робертъ Дьяволъ» и «Парижскій сорванецъ» («Il biricchino di Parigi») Ѳ. М. Толстаго. Объ этой послѣдней оперѣ авторъ ея въ своихъ «Воспоминаніяхъ» сообщаетъ слѣдующее: «Опера моя была написана въ итальянскомъ стилѣ. Главную роль я предназначалъ Віардо, но она не была приглашена въ 1848—1849 гг., и я вынужденъ былъ передать роль «сорванца»— Ангри, пѣвицѣ несомнѣнно менѣе даровитой. Роль тенора исполнялъ Гордони, а роль буффа въ первый разъ въ своей жизни, какъ онъ утверждалъ,— Тамбурини. На репетиціяхъ итальянцы предсказывали моей оперѣ несомнѣнный успѣхъ, что можетъ засвидѣтельствовать графъ В. Соллогубъ, присутствовавшій нерѣдко на этихъ репетиціяхъ. Ангри, которая послѣ этого сезона должна была отправиться въ Лондонъ, такъ была убѣждена въ эффектности ея партіи, что потребовала у лондонскаго антрепренера для своего дебюта мою оперу. По этому случаю я даже подписалъ условіе, въ которомъ было сказано: «что такой то антрепренеръ обязуется поставить «Il biricchino di Parigi» на такой то сценѣ, если означенная опера будетъ имѣть успѣхъ въ Петербургѣ». Вознагражденіе автору за право исполненія оперы въ Лондонѣ опредѣлено было въ пятьсотъ фунтовъ стерлинговъ. Согласно предсказанію итальянцевъ, первое представленіе прошло дѣйствительно весьма удачно. По окончаніи оперы меня вызывали нѣсколько разъ, второе—также. Третье удостоила своимъ присутствіемъ Государыня Императрица Александра Ѳеодоровна, и Ея Величество соблаговолила призывать

Деодато Тальяфико
(Deodato Tagliafico).

6

меня въ ложу для изъявленія Высочайшаго благоволенія. По окончаніи спектакля, обращаясь къ тогдашнему директору театровъ, Ея Величество выразила желаніе видѣть повтореніе оперы еще разъ въ ближайшемъ представленіи итальянцевъ. Но, увы!... Директоръ тутъ же на мѣстѣ сообщилъ мнѣ содержаніе Высочайшаго повелѣнія, полученнаго имъ во время спектакля. Въ предписаніи министра Двора сказано было, что по случаю неудовольствія, изъявленнаго нѣкоторыми изъ абонирующихся въ итальянской оперѣ, на то, что имъ даютъ вмѣсто произведеній, пользующихся европейской извѣстностью, оперу неизвѣстнаго, начинающаго композитора, Государь Императоръ Высочайше повелѣть соизволилъ: снять съ репертуара оперу «Il biricchino di Parigi» и воспретить впредь постановку на итальянской сценѣ произведеній русскихъ композиторовъ». Г. Вольфъ въ своей «Хроникѣ», въ свою очередь, вполнѣ подтверждаетъ это сообщеніе Ѳ. М. Толстого. Онъ говоритъ, что опера послѣдняго была принята хорошо, сыграна три раза, но въ репертуарѣ не осталась.—Бенефисы въ этомъ сезонѣ были даны: Фреццолини — «Сонамбула» (ноябрь); Колетти—«Карлъ Смѣлый» (декабрь); Ангри—«Парижскій сорванецъ» (январь); Тамбурини—«Робертъ Дьяволъ» (январь); Гордони — «Графъ Ори» (январь); Сальви—«Ломбардцы» (февраль); Фреццолини—отдѣльные акты «Донъ-Пасквале», «Нормы» и «Роберта Дьявола» (февраль).

Седьмой сезонъ, 1849—1850 гг., продолжавшійся отъ октября до марта, былъ эпохой возрожденія симпатій петербургской публики къ итальянской оперѣ. Въ этомъ сезонѣ впервые появились Маріо и Гризи, заставившіе вспомнить времена Віардо и Рубини. Составъ главныхъ лицъ труппы былъ прямо выходящимъ изъ ряда, а вообще этотъ составъ былъ слѣдующій: сопрано—Гризи (80,000 франковъ и бенефисъ), Фреццолини, Корбари, Лега-Деми, Чечиліа; контральто — де-Мерикъ (21,000 франковъ и полу-бенефисъ); тенора—Маріо (75,000 франковъ и бенефисъ) [1]), Гордони (50,000 франковъ и полу-бенефисъ), Лавіа; баритоны — Тамбурини, Колетти, Деми; басы—Тальяфико и Чеккони, басъ-буффъ—Росси. «Въ лицѣ Гризи», го-

[1]) Ему было позволено пѣть въ частныхъ концертахъ, но это разрѣшеніе касалось только его. Въ контрактѣ онъ поставилъ условіемъ, что его ангажементъ обязательно связанъ съ ангажементомъ Гризи. Въ свою очередь, подобное же условіе поставила и Гризи. Оба артиста потребовали и получили по обезпеченному бенефису въ 4,000 рублей серебромъ.

воритъ г. Яхонтовъ, «осуществился идеалъ Нормы Беллини, а въ «Гугенотахъ» появленіе Гризи и Маріо составило событіе». Г. Вольфъ тоже говоритъ о «дивномъ голосѣ» Маріо и «вдохновенномъ пѣніи» Гризи. Гризи была француженка и имя, подъ которымъ она получила громкую извѣстность, было ея дѣвическимъ именемъ; она была замужемъ за нѣкіимъ де-Мельси. Успѣхъ Гризи помрачилъ успѣхи Фреццолини, которая послѣ этого сезона уже не возвращалась въ Петербургъ. Гризи дебютировала въ «Семирамидѣ». Ея классическое исполненіе, безъ всякихъ вычуръ и эффектовъ, разочаровало публику, хотя знатоки сразу оцѣнили ея выходящій изъ ряда талантъ. Превосходную пѣвицу и актрису оцѣнили только въ «Нормѣ»— «à faire crouler la salle», — замѣчаетъ Сѣровъ. «Она была грозна, величественна», разсказываетъ г. Вольфъ, «въ знаменитомъ тріо перваго акта, когда застаетъ Полліона съ Адальжизою, и трогательно естественна въ сценѣ прощанія съ дѣтьми и приготовленія къ смерти. Одна только каватина: Casta diva ей не вполнѣ удавалась». О дальнѣйшихъ успѣхахъ ея г. Вольфъ говоритъ, что ея рѣдкій сценическій талантъ преобразилъ хорошо знакомыя уже роли. «Роль Лукреціи въ извѣстной оперѣ Доницетти до сихъ поръ только пѣлась», говоритъ онъ, «а теперь была сыграна не хуже Жоржъ или Дорваль, игравшихъ эту роль въ драмѣ Виктора Гюго. Фигура

Джульетта Гризи
(Giulietta Grisi).

Джузеппе Маріо
(Giuseppe Mario).

Лукреціи вышла совершенно рельефною, многія мѣста, прежде не замѣчаемыя, при Гризи произвели фуроръ неописанный. Такъ, напримѣръ, нельзя забыть того молніеноснаго взгляда, который она бросала на дерзкихъ, осмѣлившихся сорвать съ нея маску. Также сцена втораго акта, когда она должна подать отравленный кубокъ Дженнаро, потомъ послѣдній банкетъ и отчаянные вопли надъ трупомъ любимаго сына,—конечно, никогда не изгладятся изъ памяти». Въ свою очередь, и Маріо произвелъ необыкновенное впечатлѣніе и притомъ съ перваго же раза. «Онъ вышелъ въ «Пуританахъ», разсказываетъ г. Вольфъ, «вмѣстѣ съ Фреццолини; едва замерли послѣдніе звуки его выходной каватины, какъ поднялся въ залѣ гвалтъ, какого не было при Віардо и Рубини. Послѣ перваго акта овація была еще сильнѣй. Мужчины махали шляпами, дамы платками, неистовые bravo раздавались и въ партерѣ, и на верхахъ,—короче сказать, энтузіазмъ дошелъ до крайнихъ предѣловъ. И было, впрочемъ, отъ чего! Такого чуднаго органа, съ такимъ чистымъ, металлическимъ тембромъ намъ не приходилось еще слышать между мужскими голосами. Къ тому же сколько неподдѣльнаго увлеченія, какая осмысленная игра, полная огня и страсти, и, въ довершеніе, плѣнительная наружность. По искусству пѣнія Маріо былъ, конечно, ниже Рубини; не было у него той необычайной отдѣлки малѣйшихъ оттѣнковъ, и не умѣлъ онъ такъ разсчитывать своей силы: послѣ чудно сказанной фразы многія мѣста проходили незамѣтными отъ утомленія, и отъ того эффектъ всей сцены не всегда былъ полный. Такія неровности, вѣроятно, замѣчались только немногими, а масса довольствовалась тѣмъ, что ей давали, и приходила въ неистовый восторгъ».

Всѣ оперы, которыя шли въ этомъ сезонѣ, исполнялись съ рѣдкимъ ансамблемъ, но въ особенности блестяще исполнялись «Гугеноты», въ которыхъ принимали участіе лучшія силы труппы и Маріо съ Гризи. Объ исполненіи послѣдними артистами дуэта 4-го акта современники говорятъ, что подобнаго совершенства въ вокальномъ и драматическомъ отношеніи не приходилось слышать и впослѣдствіи. Эмилія де-Мерикъ (изъ Пармы) тоже имѣла очень большой успѣхъ, такъ что нѣсколько лѣтъ къ ряду оставалась на Петербургской сценѣ. Въ годъ ея выступленія у насъ ей было всего 17 лѣтъ и, тѣмъ не менѣе, ея талантъ проявился настолько рельефно, что ея имя до сихъ поръ сохранилось въ памяти старыхъ меломановъ.

Репертуаръ сезона состоялъ изъ: «Гугенотовъ» (подъ названіемъ:

«Гвельфы и Гибеллины»; вслѣдствіе своего большаго успѣха данныхъ десять разъ), «Нормы», «Лукреціи» (выдержавшей, опять таки благодаря Гризи и отчасти Маріо, по девяти спектаклей), «Пуританъ», «Лючіи», «Семирамиды», «Цирюльника», «Беатриче», «Донъ-Жуана», «Графа Ори», «Роберта Д'Еврe», «Линды», «Джіованны д'Аркъ», «Горацієвъ и Куріацієвъ» (Меркаданте), «Любовнаго напитка», «Роберта Дьявола», «Тайнаго брака» (Чимарозы) и «Торквато Тассо» (Доницетти). Бенефисы были слѣдующіе: въ октябрѣ — Тальяфико («Норма»); въ ноябрѣ — де-Мерикъ («Лукреція») и Росси («Цирюльникъ»); въ декабрѣ—Коллети («Робертъ Д'Еврe» и 3-й актъ «Торквато Тассо»), Корбари («Донъ-Жуанъ»), Фреццолини («Джіованна д'Аркъ»); въ январѣ—Тамбурини («Тайный бракъ»), Маріо («Гугеноты»); въ февралѣ—Гризи («Гугеноты»), Гордони («Робертъ Дьяволъ»), Фреццолини («Гораціи и Куріаціи»).

Въ слѣдующемъ сезонѣ, 1850—1851 гг., продолжавшемся отъ октября до марта, Гризи хотя и была приглашена, но, по болѣзни, не могла пріѣхать; Гризи сильно колебалась относительно того, что ей дѣлать. Въ бумагахъ дирекціи находятся два любопытныя письма ея на этотъ счетъ. Въ одномъ изъ нихъ, отъ 25-го іюля (нов. ст.) 1850 года, въ отвѣтъ на упрекъ Гедеонова въ недостаткѣ «лойяльности» съ ея стороны, Гризи увѣдомляетъ, что ея «положеніе» сильнѣе рѣшимости. «Не думаю», пишетъ она, «чтобы кто нибудь могъ меня осудить, если я вынуждена совершенно противъ моей воли не выполнить моего обязательства на слѣдующій сезонъ. Я Вамъ даже скажу, что не была бы достаточно лойяльна, поѣхавши теперь въ Петербургъ, чтобы воспользоваться денежными преимуществами моего ангажемента, тогда какъ я убѣждена, что въ состояніи выполнить мой долгъ только въ слабой степени. Соблаговолите, генералъ, перенести, какъ я переношу сама, эту фатальность, мѣшающую мнѣ исполнить наши обязательства. Я была бы такъ счастлива выполнить ихъ, хотя бы для того, чтобы поблагодарить петербургское общество за его любезный, добрый и деликатный пріемъ, который никогда не буду въ состояніи забыть». Но, повидимому, ея рѣшеніе скоро поколебалось, такъ какъ уже 5-го августа она пишетъ Гедеонову другое письмо, гдѣ заявляетъ, что, наконецъ, рѣшилась ѣхать въ Петербургъ, такъ какъ одна только мысль о возможности разстаться на долго съ Маріо черезъ чуръ печалитъ ее». Извѣстно, что безчисленныя побѣды Маріо въ Петербургѣ сильно волновали его подругу.

«И я не забочусь объ этомъ?», говоритъ она, «пусть будетъ, что будетъ: я пріѣду. Сверхъ того, я надѣюсь, что буду вамъ полезна по крайней мѣрѣ на нѣкоторое время. Я надѣюсь на Бога, надѣюсь, что все пойдетъ для меня хорошо въ Петербургѣ такъ же, какъ еслибъ я оставалась здѣсь. Такимъ образомъ, разсчитывайте на мой пріѣздъ, чего бы это мнѣ ни стоило». Рѣшеніе ея, однако, оказалось не выполнимымъ, и она не пріѣхала. Ее замѣнила Адель Кортези, оказавшаяся посредственной примадонной (жалованья 45,000 франковъ и бенефисъ). Вмѣсто Фреццолини явилась Персіани (60,000 франковъ и бенефисъ); колоратурнымъ сопрано была начинающая пѣвица Альбина Маррай [1]) (28,000 франковъ и полу-бенефисъ); остальными сопрано были — Мишель (12,000 франковъ), Деми-Лега, Котти (1,000 рублей) и Чечилія; контральто — де-Мерикъ (26,000 франковъ и полу-бенефисъ); тенора—Маріо и, въ качествѣ тенора di forza, пріѣхавшій въ первый разъ въ Петербургъ Тамберликъ (60,000 франковъ и бенефисъ); вторые тенора — Лавіа и Давидъ (600 рублей серебромъ); баритоны—Тамбурини, Колетти; басы—Тальяфико, Чеккони, Деми и Полонини (1,500 рублей); басъ-буффъ—Росси. Персіани, считавшаяся большой знаменитостью въ Парижѣ, попала въ Петербургъ уже поздно; голосъ ея оказался далеко не свѣжимъ, и она имѣла малый успѣхъ. Тамберликъ только начиналъ свою карьеру и былъ совершенно неизвѣстенъ. Онъ дебютировалъ въ «Ломбардцахъ» и потомъ исполнялъ второстепенныя, неподходящія ему партіи въ различныхъ операхъ. Публика его оцѣнила въ «Карлѣ Смѣломъ», гдѣ онъ выказалъ свой талантъ и голосъ во всемъ блескѣ. Репертуаръ состоялъ изъ слѣдующихъ оперъ: «Ломбардцы», «Донъ-Пасквале», «Сонамбула», «Норма», «Цирюльникъ», «Карлъ Смѣлый», «Семирамида», «Линда», «Лукреція», «Робертъ Дьяволъ», «Дѣва озера» (Россини),

Фанни Такинарди-Персіани
(Fanni Tacchinardi-Persiani).

[1]) Баронесса Воднянская-Вильденфельдъ.

«Гугеноты», «Лючія», сцены изъ «Пирата», «Царица Голкондская», «Свадьба Фигаро», «Призракъ» (Персіани) [1]) и «Пуритане». Бенефисы получили: въ октябрѣ — Тальяфико («Цирюльникъ»); въ ноябрѣ — Росси («Линда» и сцены изъ «Цирюльника»); въ декабрѣ—Тамберликъ («Робертъ Дьяволъ»), де-Мерикъ («Дѣва озера»), Колетти («Гугеноты»), Кортези («Гугеноты»); въ январѣ—Маррай («Царица Голкондская» и сцены изъ «Лючіи»), Тамбурини («Свадьба Фигаро»), Персіани («Призракъ», выдержавшій всего одно представленіе); въ февралѣ—Маріо (отдѣльные акты изъ «Лукреціи», «Пуританъ», «Пирата» и «Гугенотовъ»).

Девятый сезонъ, 1851—1852 гг. (отъ октября до марта), имѣлъ слѣдующую труппу: сопрано—Гризи, Персіани, Медори (25,000 франковъ и полу-бенефисъ), Маррай, Котти (1,000 рублей), Тальяфико, Деми-Лега; контральто—де-Мерикъ; первые тенора—Маріо, Тамберликъ; вторые—Поццолини (2,500 рублей и полу-бенефисъ) и Давидъ; баритоны—Тамбурини и Ронкони (60,000 франковъ и бенефисъ); басы—Формесъ (7,000 рублей и полубенефисъ), Тальяфико, Чеккони, Полонини (1,500 рублей) и Деми; басъ-буффъ–Росси. Возвращеніе Гризи произвело опять сильное впечатлѣніе. Голосъ ея нѣсколько ослабѣлъ послѣ болѣзни, но ея искусство и талантъ остались прежними и съумѣли поддержать прежнее впечатлѣніе. Сопрано Медори

Энрико Тамберликъ
(Enrico Tamberlik).

[1]) Музыка этого «Призрака» («Fantasma») написана мужемъ Персіани.

имѣла огромный сильный голосъ, но недостаточно обработанный. Новый баритонъ Ронкони оказался прекраснымъ актеромъ и искуснымъ пѣвцомъ, «но, къ несчастію, съ весьма рѣзкимъ, непріятнымъ органомъ», пишетъ г. Вольфъ. «Въ роляхъ, требующихъ игры или вокальнаго искусства, онъ былъ неподражаемъ, но во всѣхъ остальныхъ уступалъ значительно Тамбурини. Этого послѣдняго дирекція совсѣмъ не хотѣла ангажировать, но его оставили въ труппѣ по особому Высочайшему повелѣнію, и содержаніе ему по прежнему производилось изъ Кабинета. Тамбурини вполнѣ оправдалъ оказанное ему Государемъ вниманіе и пѣлъ лучше, чѣмъ когда либо партіи, совершенно недоступныя Ронкони, напримѣръ Донъ-Жуана, Эльмира въ «Отелло», Фернандо въ «Сорокѣ-воровкѣ», сэра Жоржа въ «Пуританахъ». По окончаніи сезона онъ оставилъ, впрочемъ, Петербургъ навсегда, получивъ на прощаніе золотую медаль». Басъ Формесъ, нѣмецъ по происхожденію, обладалъ великолѣпнымъ низкимъ голосомъ. Громадный успѣхъ онъ имѣлъ въ роляхъ Оровеза (въ «Нормѣ») и Марселя (въ «Гугенотахъ»), удивляя всѣхъ и исполненіемъ, и низкими нотами. Можно замѣтить, что петербургскіе меломаны того времени не только поражались художественнымъ исполненіемъ, но также красотою голоса или отдѣльныхъ нотъ. Такъ, Тамберликъ именно въ этомъ сезонѣ удивилъ петербургскую публику своимъ до-діезомъ въ «Отелло» (въ дуэтѣ съ Яго). «Эффектъ этой ноты», разсказываетъ г. Вольфъ, «вышелъ поразительный. Въ слѣдующіе разы всѣ ожидали этого момента съ напряженнымъ вниманіемъ и мало обращали вниманія на самый дуэтъ, одно изъ лучшихъ созданій Россини». А. Н. Сѣровъ, говоря о составѣ труппы 1851—1852 гг., называетъ его «богатымъ». «У насъ», писалъ онъ, «четыре примадонны-сопрано, изъ которыхъ каждая отличается особеннымъ характеромъ голоса и пѣнія: Гризи—для высокаго, патетическаго пѣнія и драматическихъ речитативовъ; Маррай—съ прекраснымъ голосомъ и умѣньемъ пѣть [1]); Персіани—какъ образецъ недосягаемаго совершенства въ обработкѣ голоса; наконецъ, Медори — со свѣжимъ, полнымъ голосомъ, какъ будто нарочно созданнымъ для сильныхъ партій высокаго сопрано въ операхъ Верди». О Ронкони, признавая, что у него не было хорошаго голоса, Сѣровъ имѣлъ высочайшее мнѣніе, какъ о «полномъ художникѣ драматическаго пѣнія». «Со своимъ не слишкомъ звучнымъ баритономъ (скорѣе похожимъ на высокій теноръ и рѣшительно

[1]) Сѣровъ, въ противность Вольфу, очень цѣнилъ эту пѣвицу.

лишеннымъ бархатныхъ басовыхъ звуковъ Колетти или Тамбурини, въ его цвѣтущее время) Ронкони чрезвычайно близокъ къ идеалу драматическаго пѣвца...». «Трудно сказать», продолжаетъ онъ, «въ чемъ именно состоитъ настоящая художественность пѣнія; но тѣхъ, кто намъ предложилъ бы подобный вопросъ, мы, вмѣсто отвѣта, повели бы слушать Ронкони, и если его безпрерывные оттѣнки выраженія, его мастерство, скрывающееся за самою непринужденною простотой, естественностью и вѣрностью исполняемаго момента, его поэтическая концепція и выполненіе цѣлой роли, при всѣхъ условіяхъ совершенства техническаго собственно въ пѣніи (легкость въ пассажахъ, самый изящный вкусъ въ украшеніяхъ, свободное владѣніе всѣми регистрами голоса, ясность произношенія),—если все это вмѣстѣ не растолковало бы вопрошающимъ, что такое настоящее художественное пѣніе и какимъ пѣніе на сценѣ (и вообще) всегда должны быть, то послѣ этого «неуясненія» мы закаялись бы говорить съ такими людьми о чемъ нибудь музыкальномъ. Говорить съ такого рода людьми о музыкѣ—значило бы разсуждать о краскахъ со слѣпыми». Сѣровъ пишетъ далѣе, что Ронкони умѣлъ трогать до слезъ, а публика находилась подъ обаяніемъ его «очаровательнаго» исполненія. «Что ни рѣчь», говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ о Ронкони, то «новый, глубоко созданный, отъ натуры выхваченный характеръ».

О Гризи Сѣровъ замѣчаетъ, что соло Нинетты (въ «Сорокѣ воровкѣ»), когда ее ведутъ на казнь, исполненное Гризи, можетъ «растрогать до слезъ людей, даже не слишкомъ податливыхъ на трогательное въ театрѣ». Персіани въ роли Розины, по его мнѣнію, конечно, «должна уступить Віардо въ отношеніи игры; Персіани гораздо болѣе пѣвица-виртуозка, чѣмъ актриса, тогда какъ въ Віардо обѣ эти стороны уравновѣшаны. Но въ отношеніи собственно искусства пѣть Персіани — идеалъ». О Маріо въ роли Альмавивы онъ говоритъ, что Маріо лучше осуществлялъ идеалъ Альмамивы, чѣмъ Рубини, который «никогда не блисталъ ни красотою, ни костюмомъ, ни оживленной игрой. За то Маріо далекъ до несравненной Рубиніевской вокализаціи». Вообще отзывы Сѣрова относительно Маріо нѣсколько сдержанны. Онъ говоритъ, что природа «не поскупилась на средства въ отношеніи этого счастливаго артиста; онъ могъ бы сдѣлать (стало быть, не сдѣлалъ?) изъ этихъ богатыхъ средствъ чудеса». Отъ Формеса, отъ его безподобнаго basse-taille formidable, отъ его строго-ху-

дожественнаго и вмѣстѣ патетическаго исполненія Сѣровъ приходилъ въ неописуемый восторгъ. Его горячія статьи о «Гугенотахъ», о «Цирюльникѣ» и другихъ операхъ, гдѣ талантъ этого артиста, по словамъ критика, являлся съ самой противоположной стороны, служатъ тому доказательствомъ.

Репертуаръ состоялъ изъ оперъ: «Любовный напитокъ», «Марія ди Роганъ», «Норма», «Гугеноты», «Эрнани», «Лючія», «Донъ-Жуанъ», «Сорока воровка», «Робертъ Дьяволъ», «Цирюльникъ», «Отелло», «Сонамбула», «Навуходоносоръ» (шедшій у насъ подъ названіемъ: «Нино»), «Пуритане», «Лукреція», «Свадьба Фигаро», «Линда» и «Сарданапалъ» (Аллари). Бенефисы были даны: въ октябрѣ—Тальяфико («Норма»), Поццолини («Гугеноты»), Маррай («Донъ-Жуанъ»); въ ноябрѣ—де-Мерикъ («Сорока воровка»), Формесу («Робертъ Дьяволъ»), Ронкони («Цирюльникъ»); въ декабрѣ—Тамберлику («Отелло»), Персіани («Сонамбула»), Медори («Навуходоносоръ»); въ январѣ—Тамбурини («Пуритане»), режиссеру Соколову (сцены изъ «Пуританъ», «Ломбардцевъ», «Гугенотовъ», «Лукреціи», «Нормы», «Отелло» и «Жизни за Царя»), Гризи («Лукреція») и Маріо («Сарданапалъ»).

Десятый сезонъ продолжался отъ октября до марта. Ангажированная въ труппу Гризи опять не пріѣхала, но сезонъ, тѣмъ не менѣе, оказался интереснымъ. Вмѣсто Гризи была приглашена съ января знаменитая Віардо-Гарсіа. Затѣмъ, были первыми сопрано—Спецціа, Медори, Маррай; остальныя сопрано были—Добрейсъ, Лаблашъ, Тальяфико и Чечилія. Контральто оставалась де-Мерикъ; тенора—Маріо и Тамберликъ, затѣмъ, Стекки-Боттарди, Реморини, Биндеръ и Давидъ. Вмѣсто Тамбурини пригласили Дебассини, другимъ баритономъ былъ Ронкони; басы—Тальяфико, Полонини и Чеккони; буффомъ явился знаменитый Лаблашъ, для котораго въ свое время писалъ еще Россини. Лаблашъ пріѣхалъ

Луи Лаблашъ
(Louis Lablache).

въ Петербургъ далеко не молодымъ, со своего прежняго амплуа перейдя на амплуа баса-буффъ; но талантъ его былъ такъ великъ, что недостатковъ его голоса не замѣчали. Онъ пользовался громадной любовью петербуржцевъ и оваціи ему устраивались безконечныя. Дебассини обладалъ выдающимся басомъ cantante, позволявшимъ ему пѣть какъ баритонныя партіи, такъ и басовыя съ низкими нотами, напримѣръ, Марселя въ «Гугенотахъ». Пріѣздъ Віардо, несмотря на то, что голосъ ея утратилъ часть своего обаянія, пробудилъ прежніе восторги и напомнилъ о первыхъ трехъ сезонахъ итальянской оперы. «Верхнія ея ноты», говоритъ г. Вольфъ, «ослабѣли; ей приходилось иногда транспонировать свои партіи, но чувства, вдохновенія и страсти было больше, чѣмъ прежде». Віардо имѣла громадный успѣхъ въ «Пророкѣ», поставленномъ у насъ впервые подъ названіемъ: «Осада Гента». Партія Фидесъ написана, какъ извѣстно, Мейерберомъ спеціально для нея, и эту роль Віардо передавала съ удивительнымъ совершенствомъ, о чемъ согласно говорятъ всѣ отзывы—русскіе и европейскіе. Для лирическаго тенора—Маріо партія Іоанна была не совсѣмъ по голосу, но умъ и сердце этого артиста позволили ему создать великолѣпный образъ. Громадный успѣхъ имѣлъ онъ и въ роли герцога въ «Риголетто», оперѣ впервые поставленной въ Петербургѣ въ этомъ году. Маріо былъ однимъ изъ лучшихъ исполнителей этой партіи, а такъ какъ, въ свою очередь, сценическія и данныя Ронкони вполнѣ соотвѣтствовали требованіямъ партіи шута, то успѣхъ новой оперы Верди былъ безусловный, тѣмъ болѣе, что и по музыкѣ она заслуживала этого успѣха.

Ахиллъ Дебассини
(Achille Debassini).

Репертуаръ сезона составляли: «Отелло», «Севильскій цирюльникъ», «Замарашка», «Донъ-Пасквале», «Норма», «Пророкъ», «Пуритане, «Донъ-Жуанъ», «Гугеноты», «Лукреція», «Риголетто», «Репетиція героической оперы», «Карлъ Смѣлый», «Эрнани», «Любовный напитокъ», «Марія ди Роганъ», «Сонамбула», «Дочь полка», «Два Фоскари». Бенефисы были

даны: въ октябрѣ—де-Мерикъ («Замарашка»); въ ноябрѣ—Специіи («Донъ-Жуанъ»), Дебассини («Лукреція»), Маррай («Цирюльникъ»); въ декабрѣ—режиссеру Соколову (отдѣльные акты изъ «Донъ-Пасквале», «Аттиллы», «Двухъ Фоскари», «Свадьбы Фигаро», «Карла Смѣлаго», «Ломбардцевъ» и «Жизни за Царя»), Медори («Гугеноты»); въ январѣ—Тамберлику («Отелло»), дирижеру Бавери и репетитору Кавосу (отдѣльные акты изъ «Гугенотовъ», «Цирюльника» и «Карла Смѣлаго»), Ронкони («Риголетто»); въ февралѣ—Віардо («Сонамбула»), Лаблашу («Репетиція героической оперы», первый актъ «Цирюльника», сцена изъ «Двухъ Фоскари»), Маріо («Пророкъ»).

Въ августѣ 1852 года скончался министръ Двора—князь П. М. Волконскій, и на его мѣсто былъ назначенъ графъ В. Ѳ. Адлербергъ, второй изъ министровъ, при которомъ продолжалась итальянская опера; но мы пока остановимся на первомъ періодѣ итальянской оперы, поставивши тутъ кстати слѣдующія слова г. Яхонтова, достаточно вѣрно характеризующія отношеніе нашей публики къ театру за этотъ періодъ. «Петербургское общество», говоритъ онъ, «старые и молодые, было тогда въ совокупности моложе сердцемъ, впечатлительнѣе, способнѣе увлекаться прекраснымъ, воспріимчивость его еще не притупилась, идеализмъ еще не окончательно изсякъ и улетучился. Менѣе, можетъ быть, встрѣчалось въ немъ знающихъ музыку основательно, но болѣе такихъ, которые способны были наслаждаться ею, не мудрствуя лукаво, а, такъ сказать, чутьемъ».

Эти горячія слова можно объяснить тѣмъ, что, кромѣ блестящихъ артистовъ, которыхъ въ то время такъ часто слышалъ Петербургъ, обычный средній репертуаръ итальянской оперы, кажущійся намъ теперь устарѣвшимъ, 40 лѣтъ тому назадъ имѣлъ обаяніе первой, почти непосредственной свѣжести. Стиль и манера оперъ Беллини, Доницетти, Верди, Мейербера, Галеви, шедшихъ тогда на нашей сценѣ, были въ то время новыми; формулы и пріемы, кажущіеся намъ устарѣвшими, не казались такими въ сороковые года. Это нельзя не брать въ разсчетъ при сужденіи объ увлеченіяхъ того времени.

Какъ, однако, шли матеріальныя дѣла итальянской сцены за разсматриваемое десятилѣтіе? На это должно отвѣтить, что не всегда одинаково. Послѣ первыхъ четырехъ лѣтъ, когда публика нѣсколько охладѣла къ театру, въ немъ бывалъ дефицитъ, зависѣвшій, впрочемъ,—какъ всегда въ театральныхъ дѣлахъ,—отъ разнообразныхъ причинъ и то увеличивавшійся,

то уменьшавшійся. Такъ, для 1848 года, особенно неудачнаго вслѣдствіе холерной эпидеміи въ столицѣ, дефицитъ оказался приблизительно въ 98,992 рубля серебромъ. Эту сумму повелѣно было отпустить изъ Кабинета Его Величества частями, по мѣрѣ надобности, причемъ министръ Двора потребовалъ, чтобы бюджетъ театровъ обязательно составлялся такъ, чтобы расходъ отнюдь не превышалъ доходовъ. На это А. М. Гедеоновъ отвѣчалъ, что, не дѣлая безполезныхъ издержекъ вообще, онъ по статьѣ прихода изыскиваетъ всѣ средства къ усиленію сборовъ и, такимъ образомъ, пріобрѣтаетъ сбора почти вдвое болѣе противъ того, что положено было по штату. Указывая затѣмъ, что доходы театровъ не могутъ быть разсчитаны безошибочно, такъ какъ сборы зависятъ отъ различныхъ случайностей, и отрицая возможность поддерживать достоинство Императорскихъ театровъ при той экономіи, которую ему предлагалъ князь Волконскій, А. М. Гедеоновъ писалъ: «Я смѣю думать, что не найдется такого человѣка, который, понимая какъ должно обязанности директора театра, рѣшился бы принять на себя отвѣтственность за непреложное равновѣсіе приходовъ съ расходами, тѣмъ болѣе, что расходы по театру опредѣляются гораздо прежде, чѣмъ начнутъ поступать доходы со сборовъ. Слѣдовательно, при неуспѣхѣ послѣднихъ, нѣтъ возможности сократить и расходы, предварительно предпринятые, и особенно по содержанію артистовъ, обезпеченному контрактами». Указывая на то, что именно сезонъ 1847—1848 гг. былъ особенно плохъ вслѣдствіе холерной эпидеміи, часто заставлявшей дирекцію отмѣнять объявленныя ею представленія, для избѣжанія при ничтожномъ сборѣ, по крайней мѣрѣ, расходовъ на поспектакльную плату, освѣщеніе и прочія вечеровыя издержки, — до того плохо посѣщались театры напуганными петербуржцами!—Гедеоновъ говоритъ, что онъ не представилъ о совершенномъ закрытіи театровъ только потому, что опасался, «чтобы съ закрытіемъ театровъ общее въ городѣ уныніе еще болѣе не усилилось». Касательно назначенія пособія въ 98,992 рубля на содержаніе итальянской оперы, Гедеоновъ замѣчаетъ, что если сборы дадутъ возможность обойтись безъ этого пособія или безъ какой либо части его, то онъ своевременно представитъ объ этомъ министру; «но», продолжаетъ онъ, «при настоящихъ обстоятельствахъ я не только на это не надѣюсь, но еще крайне опасаюсь, что пособія этого будетъ недостаточно, ибо, какъ извѣстно Вашей Свѣтлости, въ теперешнемъ разсчетѣ по со-

держанію итальянской оперы уже сдѣлано, по волѣ Вашей Свѣтлости, сокращеніе до 15,000 рублей серебромъ противу того, во сколько дѣйствительно (опера) обойдется, а предположеніе сборовъ увеличено на столько же. Но настоящее состояніе столицы, подверженной между жителями ея ежедневнымъ утратамъ, вовсе не таково, чтобъ имѣть расположеніе къ абонементу на оперу, а при ничтожности абонемента слабѣетъ и вечеровая продажа». Изъ вѣдомостей по приходу и расходу итальянской оперы за сезонъ 1848—1849 гг. мы видимъ, что сумма съ обоихъ абонементовъ въ злополучный годъ, на который жаловался А. М. Гедеоновъ, дала всего 66,220 р. 30 к., цифра же вечеровыхъ сборовъ составила — 27,029 р. 28 к., итого—93,249 р. 58 к. Здѣсь будетъ умѣстно представить разсчетъ по абонементу на итальянскіе спектакли и сообщить тогдашній реестръ ложамъ и кресламъ Большаго театра съ обозначеніемъ абонементныхъ цѣнъ:

	Плата за абонементъ.	Число ложъ.	Общая сумма.
Ложа подлѣ министерской . . .	600 р.	1	600 р.
Ложи бенуара съ рѣшеткой . .	280 »	4	1,120 »
» » открытыхъ . .	180 »	10	1,800 »
» бель-этажа	360 »	28	10,080 »
» 1-го яруса	280 »	16	4,480 »
» 2-го яруса	180 »	28	5,040 »
» 3-го яруса	120 »	28	3,360 »
» 4-го яруса	80 »	28	2,240 »
» литерныя 3-го яруса . .	300 »	4	1,200 »
» » 4-го яруса . . .	120 »	4	480 »
» » 5-го яруса . . .	100 »	4	400 »
		155	30,800 р.
Кресла 1-го ряда	100 »	21	2,100 »
» 2-го »	100 »	24	2,400 »
» 3-го »	100 »	26	2,600 »
» 4-го »	80 »	24	1,920 »
» 5-го »	80 »	25	2,000 »
» 6-го »	60 »	27	1,620 »
» 7-го »	60 »	26	1,560 »
» 8-го »	50 »	27	1,350 »
» 9-го »	50 »	27	1,350 »
» 10-го »	50 »	27	1,350 »
» 11-го »	50 »	27	1,350 »
» 12-го »	50 »	28	1,400 »
» 13-го »	30 »	28	840 »
» 14-го »	30 »	26	780 »
» 15-го »	30 »	24	720 »
» 16-го »	30 »	21	630 »
» 17-го »	30 »	17	510 »
		425	24,480 р.
			30,800 »
		Итого . . .	55,280 р.

Въ нашемъ распоряженіи, однако, не было всѣхъ бумагъ, по которымъ можно было бы произвести точный разсчетъ, во что обходилась дирекціи итальянская опера. Мы могли бы только приблизительно подсчитать траты на итальянскій театръ, но, конечно, не беря въ разсчетъ тратъ на содержаніе оркестра, хора, администраціи; для этого надо было бы сосчитать жалованье артистовъ, которое мы приводили всегда на основаніи ихъ точныхъ контрактовъ съ дирекціею и удвоить сумму абонемента, приведеннаго нами выше (въ сороковые года абонементовъ въ итальянской оперѣ было только два). Но эти цифры были бы во всякомъ случаѣ далеки отъ точности. Поэтому трудно и говорить что либо опредѣленное относительно дефицитовъ въ оперѣ. Мы не знаемъ, напримѣръ, понадобилась ли субсидія на сезонъ 1849 — 1850 гг., — свѣдѣній объ этомъ въ нашихъ бумагахъ нѣтъ; но на сезонъ 1850—1851 гг. субсидія на итальянскую оперу, выданная изъ Кабинета Его Величества, была опредѣлена уже всего только въ 33,000 рублей серебромъ и, сверхъ того, плата 15,000 рублей пѣвцу Тамбурини. На сезонъ 1851 — 1852 гг. субсидія была опредѣлена въ 30,000 рублей, съ тою же платой—15,000 рублей Тамбурини. Очевидно, сборы и абонементъ въ эти годы увеличились по сравненію съ сезономъ 1848—1849 холернаго года.

Вообще нѣкоторые пропуски, замѣчаемые въ нашемъ очеркѣ, объясняются и рамками задачи, и недостаткомъ матеріаловъ, которые мы имѣли бы право признать за точные. Старыя дѣла по итальянской оперѣ сохранились въ дирекціи не въ полномъ порядкѣ. Мы, однако, думаемъ, что при изслѣдованіи дальнѣйшихъ судебъ итальянской оперы въ Петербургѣ пропуски эти такъ или иначе могутъ быть восполнены.

М. Ивановъ.

И. П. Елагинъ.

(Біографическій очеркъ).

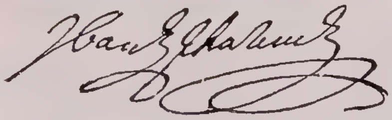
Иванъ Перфильевичъ Елагинъ происходилъ изъ стариннаго дворянскаго рода, выѣхавшаго въ Россію изъ Германіи еще въ XIV вѣкѣ; родился И. П. 30-го ноября 1725 года. [1]). До 13-ти лѣтъ онъ воспитывался подъ руководствомъ домашнихъ учителей [2]), а съ 1738 по 1743 годъ. провелъ въ Сухопутномъ Шляхетномъ Кадетскомъ корпусѣ, откуда и былъ выпущенъ съ чиномъ прапорщика. Шестилѣтнее почти пребываніе въ корпусѣ не могло пройти для Елагина безслѣдно въ отношеніи развитія его литературныхъ и театральныхъ вкусовъ и интересовъ; не надо забывать, что Сухопутный Шляхетный Кадетскій корпусъ былъ для Петербурга тѣмъ же, чѣмъ Московскій Университетскій Благородный пансіонъ для Москвы: это былъ разсадникъ многихъ видныхъ дѣятелей, какъ на поприщѣ литературномъ, такъ и на общественно-административномъ. Сверстниками и товарищами Елагина были, между прочимъ: князь А. А. Прозоровскій, А. П. Сумароковъ, М. М. Херасковъ, П. С. Свистуновъ, С. А. Порошинъ и нѣкоторые другіе. Проникнутые любовью къ отечественной словесности товарищи кадеты составили между собою литературное общество, въ которомъ обсуждали первые опыты своихъ сочиненій и переводовъ [3]). Главою этого литературнаго

---

[1]) *Д. А. Ровинскій.* Подробный словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ.

[2]) *Евгеній, митрополитъ.* Словарь русскихъ свѣтскихъ писателей.

[3]) *А. Карабановъ.* Основаніе русскаго театра кадетами перваго кадетскаго корпуса. СПб. 1849, стр. 11—12.



Иванъ Перфильевичъ Елагинъ.

Родился 30-го ноября 1725 года. † 24-го сентября 1793 года.

Съ литографированнаго портрета, рисованнаго Щодровскимъ, автотипія Ангерера и Гёшля (въ Вѣнѣ).

кружка сдѣлался А. П. Сумароковъ, уже на ученической скамьѣ заявившій себя нѣсколькими трагедіями, написанными въ подражаніе французскимъ образцамъ. По иниціативѣ А. П. Сумарокова, въ стѣнахъ корпуса былъ устроенъ театръ, на которомъ пьесы разыгрывались самими воспитанниками. Спектакли эти иногда посѣщала сама Императрица.

Въ такой обстановкѣ воспитывался молодой Елагинъ. По окончаніи курса въ Шляхетномъ корпусѣ, онъ поступилъ въ Петербургскій гарнизонъ Невскаго полка прапорщикомъ, а съ 3-го октября 1748 года числился на службѣ писаремъ Лейбъ-Кампаніи [1]. По свидѣтельству Гельбига, Елагинъ мало занимался службой и все свободное время употреблялъ на самообразованіе. Онъ хорошо изучилъ французскій и нѣмецкій языки и пріобрѣлъ много полезныхъ свѣдѣній въ новѣйшей литературѣ, за которою постоянно слѣдилъ [2]. Къ этому же приблизительно времени относится и женитьба Елагина на камеръ-юнкферѣ Императрицы Елизаветы, Натальѣ Алексѣевнѣ Ратиковой [3]. Въ Лейбъ-Кампанскомъ корпусѣ Елагинъ пробылъ до 17-го марта 1751 года, когда былъ пожалованъ въ генеральсъ-адъютанты къ графу А. Г. Разумовскому, съ производствомъ въ преміеръ-маіоры [4]. Новое назначеніе Елагина едва не разстроило его служебной карьеры. Дѣло въ томъ, что, состоя при графѣ А. Г. Разумовскомъ, Елагинъ близко сошелся съ другимъ его адъютантомъ, Н. А. Бекетовымъ; а въ то время при Дворѣ Императрицы шла борьба между двумя ея молодыми фаворитами: однимъ изъ нихъ былъ вышеупомянутый Бекетовъ, а другой — И. И. Шуваловъ, причемъ первый являлся креатурой канцлера Бестужева и былъ выставленъ имъ съ цѣлью отстранить Шувалова и его партію [5]. Одно совершенно случайное обстоятельство рѣшило дѣло въ пользу Шувалова. Бекетовъ и Елагинъ любили въ досужные часы сочинять пѣсни, перелагать ихъ на музыку, а затѣмъ заставляли придворныхъ пѣвчихъ распѣвать ихъ. Нашлось между этими пѣвчими нѣсколько такихъ юношей, которымъ Бекетовъ

---

[1] Русскій Архивъ, 1880, т. II, стр. 129.

[2] *Г. фонъ-Гельбигъ.* Русскіе избранники и случайные люди.—Русская Старина, 1887, т. LIII, стр. 319.

[3] Русская Старина, 1887, т. LV, стр. 202.

[4] *П. Барановъ.* Опись Высочайшимъ указамъ и повелѣніямъ, хранящимся въ С.-Петербургскомъ Сенатскомъ архивѣ. СПб. 1878, т. III, № 10015.

[5] *А. Васильчиковъ.* Семейство Разумовскихъ. СПб. 1880, т. I, стр. 127.

сталъ оказывать предпочтеніе за ихъ прекрасный голосъ. Послѣднимъ обстоятельствомъ и воспользовалась партія Шуваловыхъ, истолковавъ поведеніе Бекетова въ неприличномъ свѣтѣ. Бекетовъ былъ немедленно же удаленъ отъ Двора и переведенъ въ армію [1]). Другъ же его, Елагинъ, съ которымъ Бекетовъ раздѣлялъ все свое свободное время, не подвергся опалѣ и продолжалъ успѣшно служить, пользуясь покровительствомъ нѣкоторыхъ знатныхъ лицъ и въ томъ числѣ, вѣроятно, родственника своего, гофмейстера Андреяна Елагина, умершаго въ 1754 году [2]). 23-го іюня 1757 года Елагинъ былъ пожалованъ въ армейскіе полковники, состоя по прежнему при графѣ А. Г. Разумовскомъ [3]), котораго онъ считалъ своимъ покровителемъ. Около этого же времени Елагинъ пріобрѣтаетъ значеніе въ придворныхъ сферахъ, дѣлаясь довѣреннымъ лицомъ въ сношеніяхъ Великой Княгини Екатерины Алексѣевны съ ея другомъ Станиславомъ Понятовскимъ. Въ 1758 году открылось извѣстное дѣло канцлера Бестужева-Рюмина, заподозрѣннаго вмѣстѣ съ С. Ѳ. Апраксинымъ въ заговорѣ противъ Императрицы. Самъ Бестужевъ былъ арестованъ, а вмѣстѣ съ нимъ, какъ сторонники будущей Императрицы, брилліантщикъ Бернарди, Елагинъ и В. Е. Ададуровъ [4]). По разсмотрѣніи дѣла, Елагину приказано было отправиться на житье въ его Казанское имѣніе, гдѣ онъ и оставался до самаго воцаренія Екатерины II. Скучная, монотонная жизнь изгнанника въ значительной мѣрѣ скрашивалась тою дружественною поддержкой, которую заочно оказывали Елагину Великая Княгиня и графъ Понятовскій. «Будь увѣренъ», писала Екатерина, «покамѣстъ жива не оставлю, кой часъ можно будетъ пришлю портретъ» [5]), или: «Будь увѣренъ, что никогда не забуду любви и вѣрности вашей. Прощай, другъ мой. Портретъ пришлю» [6]). Письма Станислава Понятовскаго полны еще болѣе горячихъ выраженій чувствъ дружбы и расположенія къ Елагину. «Со слезами отвѣчаю я тебѣ, о честнѣйшій и болѣе всѣхъ твердый другъ», пишетъ Понятовскій. «Предъ Богомъ клянусь я

[1]) Записки Императрицы Екатерины II. Лондонъ. 1859, стр. 116.

[2]) *Бантышъ-Каменскій.* Словарь достопамятныхъ людей. *Лонгиновъ.* Библіографическія свѣдѣнія о русскихъ писателяхъ XVIII вѣка. И. П. Елагинъ.—Русская Старина, 1870, т. II, стр. 197.

[3]) *П. Барановъ.* Опись Высочайшимъ указамъ. Т. III, № 10866.

[4]) *С. Соловьевъ.* Исторія Россіи. М. 1882, изд. 2-е, т. XXIV, стр. 181.

[5]) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. VII, стр. 78—79.

[6]) Тамъ же, стр. 79.

тебѣ моимъ именемъ и отъ имени М. М. (Великой Княгини), что твое имя, твоя вѣрность, твои заслуги запечатлѣны въ нашихъ сердцахъ и никогда не изгладятся, и тѣмъ точно крѣпче тамъ останутся, чѣмъ несчастливѣе ты ради насъ. Мы знаемъ, съ какою твердостью отвѣчалъ ты» [1]). Вмѣстѣ съ нравственною поддержкою друзья Елагина оказывали ему время отъ времени матеріальную и денежную помощь [2]). Екатерина принимала теплое участіе не только въ самомъ Елагинѣ, но и во всей его семьѣ [3]).

Съ воцареніемъ Екатерины II общественное положеніе Елагина должно было, несомнѣнно, измѣниться къ лучшему. Въ вышеупомянутой перепискѣ Екатерина почти въ каждомъ письмѣ заявляла, что «за усердіе и дружбу ко мнѣ я не оставлю вѣкъ вамъ оказать мою благодарность». И дѣйствительно, жизнь Елагина съ 1762 года представляетъ сплошной рядъ успѣховъ на служебномъ поприщѣ. Въ первый же годъ воцаренія Екатерина II немедленно возвратила Елагина изъ ссылки и приблизила ко Двору: указомъ отъ 27-го іюля 1762 года онъ былъ произведенъ въ дѣйствительные статскіе совѣтники и опредѣленъ въ Кабинетъ «при Собственныхъ Ея Величества дѣлахъ, у принятія челобитенъ, а также членомъ Дворцовой канцеляріи и Коммиссіи о винѣ и соли». Короткая по времени служба Елагина по придворному вѣдомству скоро ознаменовалась новымъ для него повышеніемъ. 13-го октября 1766 года былъ утвержденъ Екатериною II «Статъ всѣмъ къ театрамъ и къ камеръ и бальной музыкѣ принадлежащимъ людямъ, такожъ и сколько въ годъ и на что именно для спектакелей полагается суммы» [4]). Новый штатъ, какъ показала практика, не удовлетворилъ многихъ лицъ, «принадлежащихъ къ театру и къ музыкѣ» и многіе сочли себя обиженными [5]). Когда этотъ ропотъ неудовольствія дошелъ до свѣдѣнія Екатерины II, то она назначила И. П. Елагина директоромъ Придворнаго театра и музыки, «съ повелѣніемъ», какъ сказано въ указѣ, «Елагину самому, такъ какъ сочинителю того стата, привести все по оному въ прямое дѣйствіе, дабы онъ тѣмъ самымъ могъ доказать совершенство онаго учрежденія передъ Нами; а для того и Конторѣ повелѣваемъ все, принадлежащее къ тому, ему — Елагину

---

[1]) Тамъ же, стр. 76—77.

[2]) Тамъ же, стр. 75, 77, 79, 80.

[3]) Тамъ же, стр. 80.

[4]) Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ. СПб. 1892, вып. I, отд. II, № 95.

[5]) Тамъ же, № 97.

препоручить въ дирекцію» [1]). Назначеніе Елагина директоромъ Придворнаго театра и музыки состоялось 20-го декабря 1766 года.

Созданіе особаго театральнаго штата, съ детально выработанной программой, являлось совершенною новинкой въ театральномъ мірѣ того времени. Это былъ первый опытъ введенія строгой организаціи театральнаго дѣла въ Россіи. Въ какомъ хаотическомъ состояніи находился русскій театръ до Екатерины II, лучше всего показываетъ время управленія театромъ А. П. Сумарокова. «Постоянной сцены не было, на содержаніе театра отпускались самыя ограниченныя средства, всего въ количествѣ 5,000 рублей и изъ нихъ 1,000 рублей въ пользу директора театра. Самъ директоръ театра по цѣлымъ мѣсяцамъ не получалъ жалованья, принужденный нерѣдко и за него подвергаться чрезвычайно сложнымъ мытарствамъ чиновничьей іерархіи... Къ этому присоединялись еще ежедневные хлопоты, самые разнообразные; по поводу каждаго спектакля директоръ долженъ былъ самъ заботиться, самъ хлопотать положительно обо всемъ, чуть не самому приходилось разсылать афиши....» [2]) Наконецъ, самыя дѣйствія Сумарокова, какъ директора театровъ, парализовались до извѣстной степени зависимостью отъ тогдашняго прокурора при театрѣ, графа К. Е. Сиверса. Создавая новый постъ главнаго директора надъ спектаклями и музыкой, Екатерина II тѣмъ самымъ устраняла всякое постороннее вмѣшательство въ его дѣйствія, подчинивъ ихъ непосредственно своей власти. «Дирекція, мнѣ въ полную власть врученная», заявляетъ Елагинъ въ письмѣ къ графу А. Р. Воронцову, «требуетъ, чтобы я повелѣвалъ, а меня бы слушали» [3]). Введеніе новаго штата прежде всего улучшило смѣтную статью расходовъ по театру, вводя ее въ строго опредѣленныя рамки. Насколько свобода дѣйствій директора въ распоряженіи штатными суммами была ограничена, видно изъ того, что безъ предварительнаго разрѣшенія со стороны конторы директоръ не могъ распоряжаться остаточными суммами [4]). Выдача денегъ производилась изъ Соляной конторы. Общая сумма расходовъ по новому штату опредѣлялась въ 138,410 рублей; изъ нихъ на оперу и камеръ-музыку полагалось 37,400 рублей,

---

[1]) Тамъ же.

[2]) *А. С. Архангельскій.* Русскій театръ XVIII в.—Русское Обозрѣніе, 1894, № 6, стр. 731—732.

[3]) Архивъ князя Воронцова, т. XXX, стр. 337.

[4]) Архивъ Дирекціи Имп. театровъ, вып. I, отд. II, № 95, стр. 89.

на балетъ и бальную музыку — 33,300 рублей, на французскій театръ — 21,000 рублей, на россійскій театръ—10,500 рублей, на людей и мастеровыхъ, принадлежащихъ къ театрамъ—10,010 рублей, а остальная часть составляла «экономическую» сумму, изъ которой «должно было содержать все, что къ театрамъ принадлежитъ». Въ отношеніи содержанія каждый изъ артистовъ и музыкантовъ пользовался опредѣленнымъ годовымъ окладомъ, за исключеніемъ французскихъ актеровъ, о которыхъ была сдѣлана такая оговорка въ штатахъ: «сумма для французскихъ актеровъ не для того росписана, чтобы каждому по столько и давать, но чтобъ исчисленіе видно было; чего ради маршалы съ директоромъ могутъ, обращаясь къ ней, давать жалованье по договорамъ» [1]). Другая важная сторона новыхъ штатовъ заключалась въ томъ, что вмѣстѣ съ ними вводились пожизненныя пенсіи актерамъ и музыкантамъ. Правомъ на пенсіи пользовались одни русскіе актеры и музыканты, а изъ иностранцевъ лишь тѣ, которые, по выслугѣ лѣтъ, оставались безвыѣздно въ Россіи. Число лѣтъ, необходимыхъ для выслуги пенсіи, и самые ея размѣры опредѣлялись въ зависимости отъ положенія, которое занималъ артистъ: «Первымъ пѣвцамъ и пѣвицамъ, по десятилѣтней здѣсь службѣ, давать пенсіону по 200 рублей по смерть ихъ, а прочимъ въ полы».... «Кто изъ музыкантовъ до старости здѣсь дослужитъ, такимъ производить пенсіонъ отъ 50 до 100 и до 150 рублей, послѣднее, если здѣсь навсегда останется».... «Танцовщикамъ и танцовщицамъ, кои десять лѣтъ здѣсь въ службѣ безвыѣздно пробудутъ.... давать пенсіонъ: Танцовщику отъ 150 до 200 рублей, послѣднее, если онъ здѣсь навсегда останется. Танцовщицѣ отъ 200 до 250 рублей..... Фигурантамъ и фигуранткамъ въ полы».... «Россійскимъ актерамъ по отставкѣ давать до 200 рублей, смотря по ихъ достоинствамъ» [2]).

Управленіе Елагина, несомнѣнно, оставило извѣстные слѣды въ исторіи русскаго театра: Новиковъ, который занимался исторіей россійскаго театра, замѣчаетъ въ своемъ «Словарѣ» про Елагина, что «его тщаніемъ Россійскій театръ возведенъ на такій степень совершенства, что иностранные знающіе люди ему удивляются». Во многомъ Елагинъ былъ обязанъ, конечно, своимъ сотрудникамъ. Такъ, назначенный при немъ управляющій русскимъ театромъ, В. И. Бибиковъ, самъ писатель-драматургъ, прекрасный

[1]) Тамъ же, № 95, стр. 88.

[2]) Тамъ же, № 95, стр. 86—88.

актеръ любитель и впослѣдствіи цензоръ театральныхъ пьесъ, съумѣлъ подобрать для того времени превосходную драматическую труппу, во главѣ которой стали извѣстный И. А. Дмитревскій и Як. Дан. Шумскій. Изъ женскаго персонала выдѣлялись: Т. М. Троепольская, А. Михайлова и А. Мусина-Пушкина. Въ 1779 году по настоянію и плану того же Бибикова, было основано театральное училище, которое со временемъ сдѣлалось разсадникомъ русскихъ актеровъ. Во главѣ этого учрежденія былъ поставленъ И. А. Дмитревскій. 9-го іюня 1773 года состоялся указъ объ учрежденіи въ Петербургѣ публичнаго россійскаго театра[1]). Въ 1765 году былъ отправленъ заграницу Дмитревскій, для сценическаго усовершенствованія, а въ 1767 году—вторично, для приглашенія артистовъ во французскую комическую оперу, штатъ для которой былъ выработанъ И. П. Елагинымъ и 27-го февраля 1773 года утвержденъ Императрицею.

Въ то время въ С.-Петербургѣ [2]) существовало пять театральныхъ труппъ: три казенныя—русская драматическая, французская оперно-комическая и итальянская оперная, и двѣ частныя—нѣмецкая труппа подъ управленіемъ Іоганна Нейгардта и англійская, дававшая свои представленія въ теченіе одного 1767 года. Наиболѣе блестящею постановкою пьесъ отличались оперныя представленія. По замѣчанію Л. Н. Энгельгардта, «итальянскую оперу-буффу Императрица изъ всѣхъ театральныхъ позорищъ болѣе всѣхъ жаловала» [3]). Въ 1777 году, по случаю дня рожденія Великаго Князя Александра Павловича, была дана на итальянскомъ языкѣ опера «Ахиллъ въ Сцирѣ»; за великолѣпную ея постановку Елагинъ удостоился особой благодарности отъ Императрицы. При такой же блестящей обстановкѣ шла опера «Армида». Вообще декоративная часть зрѣлищъ, по словамъ Елагина, достигла при немъ небывалаго великолѣпія [4]). Самый выборъ оперъ лежалъ на обязанности директора [5]). Елагинъ прилагалъ заботы и о подборѣ театральныхъ силъ: такъ, напримѣръ, чтобъ удержать на сценѣ

---

[1]) Театръ этотъ, подъ названіемъ: «Большаго театра», былъ заложенъ въ Коломнѣ въ управленіе Елагина, а оконченъ постройкой въ 1783 году. Работы шли подъ руководствомъ архитектора Тишбейна.

[2]) Въ Москвѣ театры перешли въ придворное вѣдомство лишь съ 1805 года.

[3]) Записки Л. Н. Энгельгардта. М. 1867, стр. 49.

[4]) Русская Старина, 1893, т. LXXX, стр. 125.

[5]) Тамъ же, стр. 129.

извѣстнаго въ то время тенориста Прати, Елагинъ предлагалъ ему даже значительно увеличить его окладъ. Капельмейстеромъ опернаго оркестра состоялъ въ его время знаменитый Джіованни Паизіелло, котораго Екатерина за его удивительный композиторскій даръ называла «волшебникомъ», а иногда—«великимъ Паизіелло». Балетная труппа также блистала своими знаменитостями, какъ балетмейстеръ Анжолини, первая танцовщица Сантини Убри. Въ составъ французскаго театра входили актеры: Брошаръ, Доберкуръ, Прево, Сажъ-Мартенъ и друг. Репертуаръ состоялъ изъ пьесъ Вольтера, Расина, Детуша, Лашоса и нѣкоторыхъ другихъ. О составѣ русской драматической труппы мы уже говорили. Остается сказать о тогдашнемъ его репертуарѣ. На выборъ пьесъ Елагинъ, въ качествѣ директора театровъ, оказывалъ большое вліяніе. Мы знаемъ, напримѣръ, что у него были частыя столкновенія съ Сумароковымъ изъ за отказа перваго ставить на сцену произведенія послѣдняго. Наконецъ, самъ Елагинъ былъ причастенъ къ литературѣ и игралъ роль мецената, особенно покровительствуя Д. И. Фонвизину и В. И. Лукину, которые служили при немъ секретарями. Въ управленіе Елагина впервые были поставлены на сцену комедіи Фонвизина—«Бригадиръ» и «Недоросль». Остальной репертуаръ состоялъ изъ пьесъ Сумарокова, Хераскова, Лукина, М. Попова и друг., а изъ переводныхъ съ большимъ успѣхомъ шли комедіи Мольера (изъ нихъ «Мизантропъ» въ переводѣ самого Елагина), Бомарше, аббата Брюэя и другихъ. Но вообще репертуаръ не отличался ни большимъ выборомъ пьесъ, ни ихъ достоинствомъ, и если въ немъ можно было указать на нѣсколько выдающихся пьесъ, то скорѣе какъ на исключеніе. О состояніи тогдашняго театра, какъ со стороны репертуарной, такъ и декоративной его стороны, можно судить отчасти по письму Екатерины II къ Гримму, которому она сообщаетъ объ отставкѣ И. П. Елагина и о назначеніи на его мѣсто В. И. Бибикова. Послѣднему она рѣшительно запрещала сочинять или представлять галиматью въ формѣ программъ для балетовъ, оперъ, комедій или прологовъ; запрещала также употреблятъ аллегорію и заставлять танцовать гнилую горячку (la fièvre putride); зажигать ночники вмѣсто солнца, также давать по нѣскольку разъ публикѣ то, что ей не нравится, хотя бы дѣло шло о возлюбленной г. директора [1]). Въ этомъ же письмѣ Екатерина II говоритъ: «Знаете ли,

[1]) Намекъ на слабость Елагина, который былъ большой охотникъ до прекраснаго пола.

я предпочла бы скорѣе страдать коликами, чѣмъ нести обязанность посылать вамъ оперы и оперную музыку: откуда вы хотите, чтобъ я все это взяла?» [1]).

Управленіе театрами причиняло Елагину массу хлопотъ и безпокойствъ, о чемъ онъ и сообщалъ самой Императрицѣ, прося ее объ увольненіи отъ должности [2]). Какъ директору театровъ, Елагину приходилось имѣть дѣло съ крайне разнузданной «командой». Весьма любопытную характеристику нравовъ этой команды и отношеній ея къ директору театровъ дѣлаетъ Елагинъ въ своемъ письмѣ къ Г. А. Потемкину. Стараясь увѣрить Потемкина, что просьба его объ отставкѣ была вполнѣ искренняя, онъ пишетъ:

«И какая польза можетъ меня удерживать у сея безпокойныя и развратныя въ нравахъ и поведеніи команды? Однако жъ, остался я еще нѣкоторое время.... Но, оставаясь при сей должности, никакъ не уповалъ быть въ таковомъ отъ подчиненныхъ презрѣніи, въ каковомъ я теперь (признаться съ горестію долженъ) нахожусь. Всѣмъ извѣстно, въ коликую сія, ничѣмъ кромѣ корыстолюбія, необузданная команда пришла нынѣ дерзость, разстройку и непослушаніе? Театральные люди тогда только повинуются и почитаютъ не только директора, но и антрепренера, когда они увѣрены, что часть ихъ отъ него одного зависитъ, что чрезъ него одного и честолюбію, и корыстолюбію ихъ удовлетвореніе быть можетъ, что онъ и дать абшидъ и прибавить срока съ умноженіемъ жалованья имъ можетъ. Тогда только они съ крайнею прилежностію къ удовольствію публики употребляютъ съ повиновеніемъ свои таланты. Но тогда жъ и выходятъ изъ предѣловъ и должности, и почтенія, и повиновенія, когда хоть мало примѣтятъ, что съ меньшимъ трудомъ, а съ большимъ награжденіемъ могутъ другими путями доходить до предмета лакомства ихъ. Тутъ нѣтъ уже толь сильнаго оклеветанія и лжи, которую бы, будучи не дураки, на директора и дирекцію своимъ покровителямъ, обольщеннымъ ихъ притворнымъ видомъ кротости и бѣдности, не приносили.

«Въ таковомъ положенія, къ несчастію и къ лютому повсечасно

---

[1]) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. XXIII, стр. 142. Какъ извѣстно, Екатерина II доставляла Гримму, по его просьбѣ, всѣ оперы, игранныя со времени восшествія ея на престолъ.—Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. XXXIII, стр. 145.

[2]) Русская Старина, 1893, т. LXXX, стр. 126.

моему огорченію, нахожусь я нынѣ. Сами, Ваша Свѣтлость, свидѣтели были стыду моему, когда и мелкіе музыканты не повиновались моему повелѣнію, и къ Вамъ самимъ не пошли на балъ. Сколь часто таковое уничиженіе терплю я уже съ нѣкотораго времени? Но сносилъ его молчаливо, единственно въ удовольствіе честолюбію своему. Есть ли таковы дерзки мелкіе и беззащитные музыканты, то каковы суть знатные и покровительствомъ знатныхъ гордящіеся таланты? Паизелли (Паизіелло), Анжолини, Лоли и имъ подобные, не только повелѣній моихъ, въ силу контрактовъ ихъ даваемыхъ, не пріемлютъ, но и съ презрѣніемъ и дерзостью принимать ихъ не хотятъ, находя всегда какой нибудь крючекъ изъ своего контракта. Крючекъ не дѣльной, однако жъ, по ихъ важной: напримѣръ, было у Паизелли въ контрактѣ сочинять всякую музыку, какъ и Буронелло дѣлалъ, но не написано оперы комикъ,—онъ до возобновленія своего контракта дѣлать сего не хотѣлъ, а когда пришла нужда, и хотѣлось здѣсь остаться, на все соглашался и въ контрактъ внесъ. У Анжолини въ контрактѣ дѣлать балетъ по его и подаваемымъ программамъ, онъ сначала согласовался дѣлать свои и музыки не требовалъ, а когда по обстоятельстамъ отъ повиновенія отложился, то изъ 12 Новеровыхъ программъ и съ музыкою ни одного не захотѣлъ дѣлать; а, наконецъ, объявилъ, что ему для театра Большаго ничего и дѣлать недосужно....

«Сверхъ сего, Милостивый Государь, требуются отъ меня спектакели; какой способъ удовлетворить требованію, когда подъ-командующіе повиновеніемъ не соотвѣтствуютъ? Театральные жъ таланты никогда сами между собою великаго ничего не сдѣлаютъ, ибо духа согласія въ сихъ никогда не бываетъ; малое что нибудь изъ общей корысти сдѣлаютъ, но большаго спектакеля безъ управляющаго ими составить не могутъ, ибо зависть къ прибытку и почестямъ и къ похваламъ отнимаетъ у нихъ всегда чувствованія дружества и единомыслія; а потому за неудачной спектакель отвѣтствуетъ директоръ, хотя сія неудача отъ несогласія и непослушанія составляющихъ его произошла. Я одиннадцать лѣтъ выбиралъ къ представленію оперы, и не было неудачнаго выбора, а нынѣ дошло до того, что оперъ не хотятъ дѣлать, для того, что я выбралъ безъ благоволенія капель-мейстера. Не дѣлалъ сіе и при Галупіи и при всѣхъ, не спрашиваясь, а болѣе взирая на время и на расходы, тако жъ и тѣхъ, кто представлять ее долженъ. Несносно Паизелли, что я не далъ воспользоваться проси-

мыми имъ тридцатью восьми тысячами рублевъ на выписку итальянской оперы-комикъ. Я ее выписалъ на ту же сумму, въ которой и до сихъ поръ безъ прибавки обращался. Но какъ еще двухъ не получилъ сюжетовъ, которые, однако же, скоро будутъ, то, желая въ прошедшій карнавалъ дать сей спектакель, просилъ одного только буффона съ вольнаго итальянскаго театра, давая не малыя деньги; но мнѣ отказано, а вмѣсто того съ находящимся у меня въ дирекціи буффономъ представлена опера: тотъ же самый капель-мейстеръ ее давалъ, единственно для того, чтобы получить особенное награжденіе за исполненіе точнаго своего по контракту обязательства» [1]).

Неудовольствія на Елагина въ средѣ его подчиненныхъ, очевидно, существовали. Но у насъ нѣтъ положительныхъ данныхъ, чтобы категорически рѣшить вопросъ, были ли эти неудовольствія вызваны какими нибудь дѣйствіями «самого Елагина». Быть можетъ, «дерзость» и «непослушаніе» лежали уже въ нравахъ тогдашней театральной «команды». Можно, однако, предполагать, что неудовольствія подчиненныхъ имѣли за собою нѣкоторыя основанія, такъ какъ, при вступленіи Бибикова въ должность директора театровъ, оказалось, что актеры и музыканты долгое время не получали жалованья [2]). Такія упущенія могли, конечно, произойти и не по личной винѣ директора. По желанію Императрицы, Елагину, какъ онъ самъ свидѣтельствуетъ [3]), за время своего управленія приходилось производить массу чрезвычайныхъ расходовъ на постановку балетовъ. Оставлять же Елагина въ подозрѣніи въ недобросовѣстномъ управленіи хозяйственною частью мы тѣмъ болѣе не имѣемъ права, что, по свидѣтельству его же самого, эта именно часть управленія оставлена была въ самомъ блестящемъ состояніи. Вотъ его подлинныя слова, которыми онъ заканчиваетъ свое прошеніе на имя Императрицы объ отставкѣ: «Театры теперь не обременены долгомъ ни единыя рубля, гардеробъ превеликой, магазинъ декорацій преисполненъ,— словомъ, часть сія во всемъ достаточна, и не такъ, какъ мнѣ она досталась, что по книгамъ принятія моего видно; а, сверхъ сего, еще театральной суммы много въ долгу на тѣхъ людяхъ, кои выписываны съ задатками» [4]).

---

[1]) Русская Старина, 1893, т. LXXX, стр. 127—129.

[2]) Архивъ Дирекціи Имп. театровъ, вып. I, отд. II, № 113.

[3]) Русская Старина, 1893, т. LXXX, стр. 128.

[4]) Тамъ же, стр. 126.

Большія хлопоты, безпокойства, «терзанія сердечныя», заставили Елагина хлопотать объ отставкѣ. Первая его просьба объ этомъ въ 1777 году не была удовлетворена, по какимъ причинамъ—неизвѣстно. Тогда Елагинъ сталъ дѣйствовать черезъ Потемкина, и только 21-го мая 1779 года состоялся указъ объ его увольненіи.

Во время управленія своего театрами Елагинъ въ 1768 году пересталъ быть у принятія челобитенъ, но, оставаясь зачисленнымъ по Кабинету, пожалованъ тайнымъ совѣтникомъ и сенаторомъ 1-го департамента, а въ 1773 году былъ назначенъ гофмейстеромъ Высочайшаго Двора и пожалованъ въ александровскіе кавалеры. Служебная карьера его закончилась въ должности оберъ-гофмаршала, на которую онъ былъ назначенъ въ 1788 году [1]). Послѣдніе годы жизни Елагинъ провелъ вдали отъ Двора, посвятивъ весь свой досугъ историческимъ занятіямъ.

Административная дѣятельность И. П. Елагина не исчерпывалась однимъ управленіемъ театрами. Вскорѣ послѣ воцаренія Императрицы Екатерины II, онъ былъ назначенъ членомъ Коммиссіи о винѣ и соли. Сохранились два рукописные его проекта отъ 1774 года, внесенные имъ въ эту Коммиссію [2]). Почти одновременно Елагинъ принималъ участіе и въ дѣлахъ Камеръ-коллегіи [3]). Когда возникла столь извѣстная въ нашей исторіи Коммиссія о сочиненіи проекта новаго уложенія, Елагинъ былъ избранъ въ нее депутатомъ отъ дворянства Пусторжевскаго уѣзда [4]). Поднятый въ началѣ царствованія Екатерины II вопросъ о регулированіи законодательнымъ путемъ отношеній землевладѣльцевъ къ крестьянамъ также нашелъ себѣ толкователя въ лицѣ И. П. Елагина. Въ январѣ 1766 года имъ былъ поданъ на имя Императрицы проектъ о дворцовыхъ крестьянахъ. По существу своему этотъ проектъ былъ написанъ совершенно въ разрѣзъ съ народнымъ духомъ, при полномъ непониманіи народныхъ исторически сложившихся основъ [5]). Въ качествѣ сенатора, Елагинъ принималъ участіе въ рѣшеніи многихъ вопросовъ, подлежавшихъ разрѣшенію этого высшаго государ-

---

[1]) Русская Старина, 1870, т. II, стр. 198—199.

[2]) Историческій Сборникъ князя М. Оболенскаго, № 12.

[3]) *С. Соловьевъ.* Исторія Россіи, т. XXVI, стр. 23—24.

[4]) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. IV, стр. 28.

[5]) *В. И. Семевскій.* Крестьянскій вопросъ въ Россіи въ XVIII и первой половинѣ XIX вѣка. СПб. 1888, т. I, стр. 29—30.

ственаго учрежденія. Въ 1780 году онъ былъ назначенъ въ Холмогорскую коммиссію, учрежденную для рѣшенія судьбы Брауншвейгской фамиліи [1].

И. П. Елагинъ почти до самаго конца своей жизни пользовался большимъ расположеніемъ и довѣріемъ Императрицы Екатерины II. Сближеніе это произошло главнымъ образомъ на почвѣ политическихъ интересовъ. Еще въ бытность Екатерины II Великой Княгиней, Елагинъ заявилъ себя горячимъ ея поклонникомъ. Личныя качества И. П. Елагина еще болѣе упрочили ихъ «дружескія» отношенія. Сама Екатерина характеризовала своего друга, какъ человѣка честнаго, великодушнаго, чистосердечнаго, правдиваго, хорошаго безъ пристрастія; какъ человѣка, котораго «кто пользовался привязанностью, то не скоро терялъ ее у него». Вмѣстѣ съ тѣмъ, это былъ человѣкъ весьма умный и просвѣщенный. По свидѣтельству Бантышъ-Каменскаго, «Елагинъ имѣлъ доброе сердце; отличался примѣрною честностью; любилъ пламенно отечество, хотя и ласкалъ просвѣщенныхъ иноземцевъ; былъ чуждъ придворныхъ интригъ» [2]. Екатерина II высоко цѣнила всѣ эти качества Елагина и скоро ввела его въ общество людей, окружавшихъ малолѣтняго Цесаревича Павла Петровича. Елагинъ съумѣлъ расположить къ себѣ Великаго Князя и сдѣлался однимъ изъ его приближенныхъ. Временно, какъ передаетъ Фонвизинъ, на Елагина указывали даже, какъ на воспитателя Павла Петровича. Высокое довѣріе, которымъ Екатерина II облекла своего приближеннаго, не ускользало и отъ вниманія иностранцевъ. Австрійскій посолъ графъ Мерси, въ письмѣ къ австрійскому канцлеру князю Кауницу, называетъ Елагина «довѣреннѣйшимъ секретаремъ» Императрицы [3]. Въ частную переписку съ Елагинымъ Екатерина II нерѣдко вносила тотъ шутливый, дружески-патріархальный тонъ, которымъ такъ типично характеризуются ея отношенія къ своимъ приближеннымъ. «Слушай, Перфильевичъ», пишетъ она, «есть ли въ концѣ сей недѣли не принесешь ко мнѣ наставленій или установленій губерна-

---

[1]) Русская Старина, 1893, т. LXXX, стр. 131.

[2]) *Бантышъ-Каменскій.* Словарь достопамятныхъ людей.

[3]) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. XLVI, стр. 696. Екатерина II поручала И. П. Елагину, между прочимъ, вести частную переписку съ Польшей во время послѣдняго междуцарствія (Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. XII, стр. 203). На него же въ нѣкоторыхъ случаяхъ возлагалось и шифрованіе дипломатическихъ писемъ (Тамъ же, т. VII, стр. 308).

торской должности, манифестъ противъ кожедирателей, да дѣла Бекетьева совсѣмъ отдѣланныя, то скажу, что тебѣ подобнаго лѣнивца на свѣтѣ нѣтъ, да что никто столько ему порученныхъ дѣлъ не волочитъ, какъ ты» [1]). Или, поручая купить для графини Воронцовой домъ въ Москвѣ, она пишетъ ему: «Можешь еще писать, чтобъ тебѣ на Москвѣ домъ сыскали купить, а я деньги заплачу» [2]). Въ другомъ письмѣ она пишетъ: «Которыя у васъ хранились моихъ вещей отъ 1762 года золотыхъ съ алмазами, вамъ извѣстныя, возьми себѣ» [3]).

За послѣдніе годы жизни И. П. Елагина, начиная приблизительно съ половины 80-хъ годовъ, въ отношеніяхъ къ нему Императрицы сказалась нѣкоторая натянутость и охлажденіе, да и при Дворѣ И. П. сталъ гораздо рѣже появляться, какъ то можно прослѣдить по камеръ-фурьерскимъ журналамъ того времени. Какія были тому причины, достовѣрно неизвѣстно, но можно предполагать, что поводомъ къ разрыву послужили масонскія увлеченія Елагина. Извѣстно, что Екатерина II не сочувствовала масонскимъ идеямъ и къ ученію ихъ относилась не иначе, какъ къ бреду сумасшедшихъ [4]); впослѣдствіи же перешла и къ прямому преслѣдованію членовъ этого ордена. Елагинъ въ свое время игралъ выдающуюся роль въ русскомъ масонствѣ. Онъ состоялъ президентомъ «Великой Провинціальной ложи», которая впослѣдствіи извѣстна была подъ именемъ «Общества Елагинской системы». При его же участіи въ 1777 году русское масонство было введено въ организацію шведской масонской системы «строгаго наблюденія». Елагинъ оставилъ послѣ себя богатое рукописное собраніе

---

[1]) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. VII, стр. 351.

[2]) Тамъ же, стр. 150. Въ послѣдніе годы жизни И. П. Елагинъ сдѣлался владѣльцемъ одного изъ петербургскихъ острововъ, до сихъ поръ сохранившаго названіе «Елагина острова». Изъ духовнаго завѣщанія Елагина видно, что онъ былъ богатымъ владѣльцемъ недвижимаго имущества, которое состояло изъ имѣній въ С.-Петербургской губерніи и въ Псковскомъ и Полоцкомъ намѣстничествахъ, и, кромѣ того, имѣлъ домъ въ С.-Петербургѣ. Вся эта недвижимость была завѣщана Елагинымъ дочери его, Александрѣ Ивановнѣ Бутурлиной, а, по ея смерти, внуку его, Перфилію Николаевичу Бутурлину.—Русская Старина, 1887, т. LV, стр. 202.

[3]) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. X, стр. 361.

[4]) Послѣ смерти Елагина Екатерина II писала, между прочимъ, Гримму: «Елагинъ умеръ... послѣ него остались сочиненія о масонствѣ — удивительная чепуха, изъ которой явствуетъ, что онъ сходилъ съ ума».—Русскій Архивъ, 1878, т. III, стр. 208.

масонскихъ сочиненій въ переводахъ на русскій языкъ, а также собственную записку о масонствѣ, преимущественно русскомъ [1]).

До сихъ поръ мы характеризовали личность Елагина главнымъ образомъ по отношеніямъ его къ Императрицѣ и потому главнымъ судьей для насъ былъ голосъ самой Екатерины II. Но не безъинтересно прислушаться и къ голосу другихъ современниковъ, характеризующихъ Елагина съ отрицательной стороны. Въ оцѣнкѣ дѣятельности каждаго лица, а тѣмъ болѣе его личныхъ качествъ, всегда существуютъ двѣ стороны: положительная и отрицательная; одна хвалитъ или говоритъ съ умѣренностью, другая порицаетъ или низводитъ человѣка къ полному ничтожеству. Единодушныя сужденія выпадаютъ на долю однихъ исключительныхъ личностей. То же было съ И. П. Елагинымъ. Съ одной стороны мы встрѣчаемся съ отзывами Екатерины II и нѣсколькихъ другихъ лицъ, много говорившихъ въ пользу Елагина, какъ человѣка; съ другой стороны раздавались голоса, порицавшіе Елагина за его чванство [2]), за его лесть передъ Императрицей [3]), за его умѣнье прибѣгать къ покровительству любимцевъ счастія [4]), за его прислужничество передъ высшими міра сего [5]) и даже за его корыстолюбіе [6]).

Бóльшая часть этихъ обвиненій дошла до насъ или въ формѣ слуховъ, или анекдотовъ, или, наконецъ, въ видѣ сатиры. Единственное прямое свидѣтельство мы находимъ у князя М. М. Щербатова, человѣка желчнаго и не всегда безпристрастнаго. «Не менѣе чѣмъ Бецкій», говоритъ

---

[1]) Послѣдняя въ неоконченномъ видѣ была потомъ напечатана въ «Русскомъ Архивѣ», 1864, изд. 2-е, стр. 356.

[2]) Въ 1765 году неизвѣстнымъ лицомъ былъ составленъ «Сатирическій каталогъ при Дворѣ Императрицы Екатерины II», гдѣ, между прочимъ, былъ выведенъ и И. П. Елагинъ подъ именемъ «Графа де-Тюфьера» — главнаго дѣйствующаго лица въ комедіи Детуша «Le Glorieux», сдѣлавшагося у французовъ какъ бы нарицательнымъ именемъ, выражающимъ понятіе чвана.—Русскій Архивъ, 1871, т. II, стр. 2043.

[3]) Русская Старина, 1871, т. III, стр. 679.

[4]) Тамъ же, 1877, т. XVIII, стр. 371.

[5]) И. П. Елагинъ былъ выведенъ также въ извѣстной сатирѣ на князя Г. А. Потемкина—«Пансалвинъ, князь тьмы», гдѣ И. П., подъ именемъ барона Понто, изображаетъ жалкую роль придворнаго льстеца, неразборчиваго исполнителя всѣхъ порученій своего милостивца.

[6]) Русскій Архивъ, 1877, т. III, стр. 172.

онъ, «И. П. Елагинъ употреблялъ стараній приватно и всенародно ей (Екатеринѣ II) льстить. Бывъ директоромъ театру, разныя сочиненія въ честь ея слагаемы были, балеты танцами возвѣщали ея дѣла, иногда слова возвѣщали пришествіе россійскаго флота въ Морею, иногда бой Чесменскій былъ похваляемъ, иногда воспа съ Россіею плясала» [1]). Но обвиненіе князя М. М. Щербатова въ значительной степени ослабляется, если мы вспомнимъ, что такимъ же заискивающе-льстивымъ тономъ была проникнута и вся лирика времени Императрицы Екатерины II. Таковы были уже нравы и обычаи того времени. Каждое свидѣтельство требуетъ фактическаго подтвержденія, а высказанное голословно; если же оно является въ формѣ слуха или анекдота, то теряетъ свое значеніе и можетъ быть разсматриваемо, какъ одна лишь догадка. Въ послѣднемъ смыслѣ мы понимаемъ и вышеприведенныя сужденія.

Для полноты общей характеристики И. П. Елагина, какъ человѣка, не безъинтересно будетъ познакомиться съ отзывомъ С. П. Жихарева, который со словъ нѣкоего Самсонова, современника Елагина, рисуетъ послѣдняго такими чертами:

«Извѣстный Иванъ Перфильевичъ Елагинъ, весьма умный, образованный и притомъ отлично добрый человѣкъ, имѣлъ, кромѣ слабости къ женскому полу [2]), еще другую довольно забавную слабость: онъ не любилъ, чтобы другіе, знакомые и пріятели его, ѣли въ то время, когда у него са-

---

[1]) Записки князя М. М. Щербатова о поврежденіи нравовъ въ Россіи.—Русская Старина, 1871, т. III, стр. 679.

[2]) На этой слабости основанъ, между прочимъ, извѣстный разсказъ о томъ, какъ Елагинъ, въ престарѣлыхъ лѣтахъ, находясь у одной актрисы въ гостяхъ (по другимъ варіантамъ, это была актриса Габріэль), вздумалъ дѣлать пируэты передъ зеркаломъ и вывихнулъ себѣ ногу. Событіе это было доведено до свѣдѣнія Государыни. Она позволила Елагину пріѣзжать во дворецъ съ тростью и, при первой встрѣчѣ съ нимъ, не объявила, что знаетъ настоящую причину постигшаго его несчастія, приказала даже ему сидѣть въ ея присутствіи. Елагинъ воспользовался этимъ правомъ и въ 1795 году, когда Суворовъ имѣлъ торжественный пріемъ во дворцѣ, всѣ стояли, исключая Елагина, желавшаго выказать свое значеніе. Суворовъ бросилъ на него значительный взглядъ, который не ускользнулъ отъ проницательности Императрицы: «Не удивляйтесь», сказала Екатерина II Суворову, «что Иванъ Перфильевичъ встрѣчаетъ васъ сидя: онъ раненъ, только не на войнѣ, а у актрисы, дѣлая прыжки» (*Бантышъ-Каменскій*. Словарь). Разсказъ этотъ переданъ Бантышъ-Каменскимъ со словъ князя А. Н. Голицына. Этотъ случай съ Елагинымъ біографы его выставляли, какъ причину отставки послѣдняго. Но уже самый анахронизмъ,

мого аппетита не было, ходили гулять, когда у него болѣла нога, и вообще дѣлали то, что иногда онъ самъ дѣлать былъ не въ состояніи. У него ежедневно былъ роскошный столъ, и безъ гостей онъ никогда не бывалъ. Если чувствовалъ онъ себя хорошо, тогда подчивалъ на пропалую, выговаривая безпрестанно, что мало ѣдятъ и пьютъ [1]); когда же не имѣлъ аппетита, или, по предписанію доктора, обязанъ былъ воздерживаться отъ разныхъ кушаньевъ, то начиналъ всегда разсужденіе о томъ, какъ люди не берегутъ себя и безразсудно предаются излишеству въ пищѣ». Подобныя же разсужденія повторялись и при другихъ случаяхъ жизни [2]).

Для описанія внѣшности и наружности Ивана Перфильевича мы не располагаемъ почти никакими положительными свѣдѣніями. Можно только предполагать, какъ это и дѣлаетъ г. Солнцевъ въ своемъ изслѣдованіи о «Всякой Всячинѣ», что при изображеніи одного изъ сотрудниковъ «Всякой Всячины» слѣдуетъ имѣть въ виду именно Елагина, а портретъ его такой: «Я не величекъ; приземистъ, часто запыхаюсь, широка рожа, заикаюсь, когда сердитъ, немножко хромъ, отчасти косъ, глухъ на одно ухо, руки длиннѣе колѣнъ, брюхо у меня остро, ношу кафтаны одного цвѣта по году, по два, а иногда и по три». Въ этомъ описаніи есть извѣстная доля каррикатурности, но схвачены и правдоподобныя черты, какъ, напримѣръ, «широка рожа», «немножко хромъ», «брюхо у меня остро» [3]).

Въ заключеніе нашего очерка остается сказать нѣсколько словъ о литературной дѣятельности И. П. Елагина. «Уже въ юности И. П. началъ писать весьма изрядныя стихотворенія, какъ то элегіи, пѣсни и другое тому подобное; также сатирическія письма прозою и стихами, много похваляемыя знающими людьми за чистоту стиховъ и слога, нѣжность вкуса и хорошее, и пріятное изображеніе» [4]). Но эти произведенія ранняго періода его жизни

вкравшійся въ этотъ разсказъ,—сцена съ Суворовымъ отнесена къ 1795 году, между тѣмъ какъ Елагинъ умеръ въ 1793 году,—говоритъ за его анекдотическій характеръ.

[1]) Гастрономическія наклонности И. П. были подмѣчены, между прочимъ, и Екатериной II. Въ шутливомъ ея описаніи рода смерти, отъ которой должны умереть нѣкоторые изъ ея приближенныхъ, про Елагина было сказано: «Перфильевичъ отъ несваренія желудка».—Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. X, стр. 321.

[2]) Записки С. П. Жихарева. М. 1890, стр. 389—390.

[3]) *В. Ѳ. Солнцевъ.* «Всякая всячина» и «Спектаторъ». СПб. 1892, стр. 22—23.

[4]) *П. А. Ефремовъ.* Матеріалы для исторіи русской литературы. Опытъ историческаго словаря о россійскихъ писателяхъ Н. И. Новикова, стр. 36.

остались въ рукописяхъ, «однакожъ у всѣхъ охотниковъ хранились письменными» [1]). Въ развитіи литературныхъ интересовъ и вкусовъ Елагинъ во многомъ обязанъ Сумарокову, котораго въ своей сатирѣ «На петиметра и кокетокъ» Елагинъ называетъ своимъ учителемъ, «влившимъ въ его сердце охоту къ стихотворству». Нѣкоторое время И. П. былъ большимъ поклонникомъ Сумарокова, но впослѣдствіи между ними открылась ожесточенная вражда, доходившая до открытой брани въ присутствіи Великаго Князя Павла Петровича [2]). Причина вражды скрывалась въ свойствахъ характера того и другаго. Сумароковъ, какъ извѣстно, былъ вздорнымъ человѣкомъ съ болѣзненно развитымъ самолюбіемъ, а Елагинъ отличался большимъ упрямствомъ и заносчивостью. Послѣдняя черта характера Елагина сказалась, между прочимъ, въ слѣдующемъ сопоставленіи себя съ Вольтеромъ: «Я не простилъ бы себѣ, если бы усомнился сравниться съ нимъ въ чемъ бы то ни было» [3]).

Въ бытность Елагина директоромъ театровъ, у нихъ часто происходили столкновенія изъ за отказа И. П. ставить на сцену произведенія Сумарокова, который по этому поводу обращался даже съ жалобами къ самой Императрицѣ [4]).

Первый печатный литературный опытъ Елагина появился въ «Ежемѣсячныхъ Сочиненіяхъ» за 1755 годъ. То былъ рядъ переводныхъ статей, подъ названіемъ: «Авторъ». Каковъ былъ переводъ, видно изъ словъ самого Елагина: «Переводилъ не дословно, иное выпустилъ, другое прибавилъ отъ себя, стараясь статью иностраннаго автора примѣнить къ русскимъ нравамъ, къ русскому быту» [5]). Въ слѣдующемъ 1756 году въ томъ же періодическомъ изданіи появились два оригинальныя его произведенія: «Сказка» и «Аллегорія о противорѣчіяхъ въ любви». Къ пятидесятымъ же годамъ относится и извѣстная сатира Елагина «На петиметра и кокетокъ», вызвавшая собою жаркую полемику въ тогдашнемъ литера-

---

[1]) Тамъ же, стр. 36.

[2]) Сто три дня изъ дѣтской жизни Императора Павла Петровича (Изъ записокъ С. А. Порошина).—Русскій Архивъ, 1869, т. I, стр. 26.

[3]) Энциклопедическій словарь, составленный русскими учеными и литераторами. Отдѣлъ II, т. I, стр. 407.

[4]) Библіографическія Записки, 1858, т. I, стр. 422—424, 427—428.

[5]) *В. Ө. Солнцевъ.* «Всякая Всячина» и «Спектаторъ». СПб. 1892, стр. 21.

турномъ кружкѣ. Дѣло началось изъ за похвалы Сумарокову, выраженной въ начальныхъ и заключительныхъ стихахъ сатиры. Похвала эта признавала Сумарокова первымъ писателемъ, а при существовавшей между авторами того времени зависти къ литературнымъ успѣхамъ Сумарокова, она вызвала противъ Елагина цѣлый рядъ эпиграммъ и бранчивыхъ посланій. Въ полемику вмѣшался и Ломоносовъ, надъ которымъ Елагинъ позволилъ себѣ посмѣяться за его неудачную риѳму въ одной изъ одъ: «Индія» и «Россія». Ломоносовъ отозвался на эту насмѣшку остроумнымъ письмомъ, въ которомъ, подъ видомъ защиты Сумарокова отъ мнимыхъ нареканій Елагина, зло вышучивалъ ихъ обоихъ [1]. Кромѣ того, Ломоносовъ написалъ на Елагина эпиграмму, гдѣ осмѣялъ его подъ именемъ «Балабана» [2]. Полемика эта, возникшая первоначально на почвѣ литературныхъ несогласій, перешла затѣмъ въ личную перебранку. Съ того времени между Ломоносовымъ и Елагинымъ установились крайне враждебныя отношенія. Ломоносовъ иначе не отзывался о «Перфильевичѣ», какъ въ самыхъ презрительныхъ выраженіяхъ [3].

Дальнѣйшая литературная дѣятельность Елагина была посвящена главнымъ образомъ переводамъ. Къ 1769—1770 гг. относится и предполагаемое его сотрудничество во «Всякой Всячинѣ». Участіе Елагина въ этомъ журналѣ сводилось къ переводамъ изъ «Англійскаго Смотрителя», иногда дословнымъ, иногда съ примѣненіемъ къ русскимъ нравамъ. Переводъ дѣлался не съ англійскаго подлинника, а съ французскихъ или нѣмецкихъ его переводовъ. Какія именно статьи во «Всякой Всячинѣ» принадлежатъ Елагину, остается пока неизвѣстнымъ [4].

Къ области достовѣрныхъ фактовъ относятся: переводъ Елагина трагедіи Браве—«Безбожный» [5], сдѣланный по желанію графа Г. Г. Орлова, переводъ комедіи Мольера — «Мизантропъ или Нелюдимъ» [6] и переложеніе комедіи барона Гольберга—«Французъ-Русской» [7]. Послѣдняя комедія

[1]) Библіографическія Записки, 1859, т. II, стр. 449—460.

[2]) Сочиненія Ломоносова. Изд. Академіи Наукъ. СПб. 1893, т. II, стр. 134.

[3]) *А. А. Васильчиковъ.* Семейство Разумовскихъ. СПб. 1880, т. I, стр. 85.

[4]) *В. Ѳ. Солнцевъ.* «Всякая Всячина» и «Спектаторъ». СПб. 1892, стр. 21—24.

[5]) «Безбожный», трагедія Браве, съ нѣмецкаго. П. 1771; М. 1786 и 1787.

[6]) «Мизантропъ или Нелюдимъ», комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ Мольера. М. 1788. Переводъ прозаическій.

[7]) Сочиненія и переводы В. И. Лукина. СПб. 1868, стр. 113.

осталась въ рукописи. Всѣ эти пьесы шли на Придворномъ театрѣ. Елагину же приписываются переводы всѣхъ комедій Детуша; но въ печати ни одинъ изъ этихъ переводовъ не появлялся [1]). Что касается подлинныхъ пьесъ Детуша, то онѣ часто давались на французской сценѣ, о чемъ упоминаетъ и самъ Елагинъ въ письмѣ къ графу А. Р. Воронцову [2]). Лонгиновъ въ своей статьѣ объ Елагинѣ указываетъ, что вмѣстѣ съ Барковымъ они перевели стихами оду Пирона—«Къ Пріапу» [3]). Существуетъ еще мнѣніе, высказанное Г. Р. Державинымъ [4]), что Елагинъ, вмѣстѣ съ А. В. Храповицкимъ и другими, сочинялъ куплеты и аріи для драматическихъ сочиненій Екатерины II. Участіе Елагина въ литературныхъ работахъ Императрицы подтверждается также слѣдующей выдержкой изъ ея письма: «Иванъ Перфильевичъ, пришлите ко мнѣ двѣ новыя комедіи, а именно: «Невѣста невидимка» и «Передняя знатнаго барина», я ихъ къ вамъ скоро возвращу» [5]).

Большою популярностью въ свое время пользовался переводъ Елагина романа Прево—«Приключенія Маркиза Г* или Жизнь благороднаго человѣка, оставившаго свѣтъ». Написанный гладкимъ и даже изящнымъ для своего времени языкомъ, въ формѣ разсказа дѣйствующаго главнаго лица, романъ Прево повѣствовалъ о судьбѣ странствующаго маркиза Г*, который на пути своемъ претерпѣваетъ всякаго рода лишенія и несчастія, но и при самыхъ тяжелыхъ обстоятельствахъ жизни остается добродѣтельнымъ. Переполненный всякаго рода нравоучительными размышленіями и поученіями, романъ Прево, какъ и подобные ему, читался тогдашнею публикою съ большою жадностью. Успѣхъ этого романа былъ настолько великъ, что еще при жизни самого переводчика выдержалъ три изданія [6]). Переводъ «Маркиза Г*» не полностью принадлежитъ Елагину, двѣ послѣднія изъ семи его частей переведены В. И. Лукинымъ. Въ 1767 году, во время путешествія Екатерины II по Волгѣ, ею былъ задуманъ переводъ «Велизарія» Мармонтеля, который она и поручила исполнить своимъ приближеннымъ.

---

[1]) Русская Старина, 1870, т. II, стр. 199.

[2]) Архивъ князя Воронцова, т. XXX, стр. 336.

[3]) Русская Старина, 1870, т. II, стр. 197—198.

[4]) Сочиненія Державина. Изд. Академіи Наукъ. СПб. 1864, т. I, стр. 134.

[5]) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. XLII, стр. 308.

[6]) СПб. 1756, 1780—1781 и 1793. Подробнѣе объ изданіяхъ этого романа см. соч. и перев. В. И. Лукина. СПб. 1868 г., стр. 497.

Изъ нихъ на долю Елагина выпало перевести «Предисловіе» и I и IV главы [1]). И. И. Дмитріевъ приписываетъ еще Елагину переводъ «Похвальнаго слова Марку Аврелію» Тома [2]), по всей вѣроятности, оставшійся въ рукописи.

При концѣ своей жизни, именно въ 1789 году, И. П. задумалъ написать «Опытъ повѣствованія о Россіи». Началъ онъ эту работу «не почему другому, какъ только отъ привычки къ труду и къ чтенію». Въ предисловіи къ «Опыту» авторъ говоритъ, что онъ познакомился со многими «древними и новыми, и внѣшними и своими о Россіи писателями». «Я потщусь», пишетъ онъ, «украшать сочиненіе свое подражаніемъ Тациту, Титу-Ливію, Саллюстію, Плутарху, Ксенофонту, Робертсону и Гуму и любомудріемъ Пиѳагора, Платона, Эпиктета, Лейбница». Все это свидѣтельствуетъ о большой начитанности автора, но въ своемъ историческомъ трудѣ онъ обнаруживаетъ полное отсутствіе критическаго чутья, и поэтому весь его «Опытъ» представляетъ ничто иное, какъ собраніе однихъ историческихъ курьезовъ, начиная хотя бы съ того, что въ Новгородѣ, во времена язычества, былъ сенатъ, диктатура, Magister equitum, что посадникъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и верховнымъ жрецомъ, и кончая нелѣпымъ утвержденіемъ, что лѣтописное преданіе о присылкѣ къ Владиміру пословъ отъ разновѣрныхъ народовъ съ увѣщаніями было ничто иное, какъ театральное представленіе, устроенное гречанкою, женою Великаго Князя». Слогъ, которымъ написанъ «Опытъ», напыщенный, витіеватый. «Елагинъ», пишетъ Екатерина II Гримму, «изображалъ русскую исторію высокопарнымъ стилемъ, онъ краснорѣчивъ и скученъ» [3]). «Опытъ» доведенъ лишь до 1389 года, до кончины Великаго Князя Дмитрія Донскаго.

Пріобрѣтя извѣстную начитанность, какъ въ отечественныхъ лѣтописцахъ, такъ и въ чужеземныхъ, Елагинъ, несомнѣнно, могъ оказаться весьма полезнымъ дѣятелемъ при изданіи историческихъ памятниковъ; поэтому, когда Болтинъ предпринялъ изданіе «Русской Правды», то къ этому дѣлу, кромѣ А. И. Мусина-Пушкина, былъ привлеченъ и Елагинъ [4]).

---

[1]) Переводъ «Велизарія» былъ напечатанъ въ 1785 году.

[2]) *И. И. Дмитріевъ.* Взглядъ на мою жизнь. М. 1866, стр. 85.

[3]) *Я. К. Гротъ.* Екатерина II въ перепискѣ съ Гриммомъ. Спб. 1884, стр. 346.

[4]) Отношенія между И. П. Елагинымъ и А. И. Мусинымъ-Пушкинымъ существовали самыя дружественныя. По смерти И. П. Елагина, Мусинъ-Пушкинъ былъ однимъ изъ его

Въ отношеніи языка и слога современники высоко ставили литературные труды Елагина. Они находили, что «послѣ Ломоносова Елагинъ первый нашъ писатель въ прозѣ и даже иногда превосходитъ Ломоносова въ тонкости выраженія» [1]). Новиковъ называетъ слогъ Елагина «чистымъ и текущимъ, а изображенія нѣжными и пріятными, а гдѣ потребно важными и сильными». Къ авторитету Елагина, какъ выдающагося стилиста, обращался въ свое время и Фонвизинъ. «Ваша критика», писалъ онъ по поводу своего «Недоросля», «мнѣ необходима» [2]).

Первоначально Елагинъ былъ ученикомъ Ломоносова. Но впослѣдствіи, какъ замѣчаетъ Дмитріевъ, изъ школы Ломоносова выдѣлилась новая школа, во главѣ которой стояли Елагинъ и Фонвизинъ; Елагинъ обратился къ «славянчизнѣ»: перевелъ позже по славянски «Похвальное слово Марку Аврелію», извѣстнаго французскаго оратора Тома [3]). Елагинъ и Фонвизинъ нашли себѣ и послѣдователей, которые «захотѣли перещеголять своихъ учителей и уже начали еще болѣе употреблять славянскія реченія и обороты» [4]). Слогъ Елагина могъ, конечно, удовлетворять и даже приводить въ восторгъ нѣкоторыхъ изъ его современниковъ, но уже въ самомъ началѣ XIX ст. и даже въ концѣ XVIII «славянчизны» подверглись преслѣдованію со стороны Карамзина и его послѣдователей. Слогъ Елагина представлялъ собою ту смѣсь церковно-славянскаго и русскаго языковъ, которую Д. В. Дашковъ въ своемъ «Легчайшемъ способѣ возражать на критику» охарактеризовалъ названіемъ мнимаго славяно-россійскаго языка [5]).

Для своего времени, какъ мы уже говорили, Елагинъ былъ выдающимся стилистомъ. Таковымъ признавали его и современники, а ближайшее потомство опредѣлило его твореніямъ и мѣсто въ исторіи русскаго слога. «Раздѣляя слогъ нашъ на эпохи», говоритъ Карамзинъ, «первую

душеприкащиковъ. Въ знакъ «дружества», Елагинъ еще при жизни подарилъ А. И. собственноручно исправленный рукописный текстъ своего «Опыта», а послѣ смерти И. П., къ Мусину-Пушкину перешло и множество его рукописей, преимущественно масонскаго содержанія, и историческихъ книгъ.

[1]) *П. А. Ефремовъ.* Матеріалы, стр. 136.

[2]) Сочиненія Д. И. Фонвизина. СПб. 1866, стр. 358—359.

[3]) *И. И. Дмитріевъ.* Взглядъ на мою жизнь. М. 1866, стр. 85.

[4]) Тамъ же.

[5]) *Я. К. Гротъ.* Филологическія разысканія. СПб. 1885, т. I, стр. 55.

должно начать съ Кантемира, вторую съ Ломоносова, третью съ переводовъ славяно-русскихъ г. Елагина, а четвертую съ нашего времени, въ которое образуется пріятность слога, называемая французами élégance» [1]).

Литературная дѣятельность Елагина обратила на себя вниманіе Россійской Академіи, которая и избрала его въ свои члены, въ день торжественнаго открытія Россійской Академіи, 21-го октября 1783 года [2]).

Дѣятельность И. П. Елагина на пользу Академіи ограничилась лишь участіемъ его въ составленіи академическаго устава, гдѣ онъ предлагалъ: 1) «всѣ техническія слова собрать и издать особливою книгою; введенныя въ употребленіе выбрать изъ старыхъ книгъ, а недостающія *сдѣлать вновь* и утвердить въ собраніи Академіи»; 2) «сдѣлать особливый словарь, въ коемъ изъяснить всѣ правила, до словесныхъ наукъ принадлежащія»; 3) «чтобы всякій членъ Академіи обязанъ былъ сочиненія свои, на россійскомъ языкѣ писанныя, какого бы рода они ни были, представлять на судъ Академіи, и безъ согласія оныя отнюдь не печатать, дабы тѣмъ предохранить честь и славу Академіи» [3]). Второе изъ этихъ предложеній было позже отвергнуто Академіею, а первое и третье приняты съ значительными ограниченіями [4]). Литературная дѣятельность Елагина доставила ему нѣкоторую извѣстность и заграницей. Лейпцигское Ученое Общество Словесныхъ Наукъ избрало его своимъ членомъ [5]).

24-го сентября 1793 года въ собраніи Россійской Академіи непремѣнный секретарь ея возвѣстилъ членамъ собранія о послѣдовавшей 22-го сентября текущаго года кончинѣ «достойнѣйшаго члена Академіи, Ивана Перфильевича Елагина, мужа, коего ученые труды у позднихъ потомковъ въ незабвенной пребудутъ памяти» [6]).

Александръ Круглый.

1) Пантеонъ россійскихъ авторовъ. Ч. I. М. 1801.

2) *М. П. Сухомлиновъ.* Исторія Россійской Академіи. Вып. VII, стр. 102.

3) Тамъ же, стр. 102—103.

4) Тамъ же, стр. 103.

5) *Евгеній, митрополитъ.* Словарь.

6) *М. П. Сухомлиновъ.* Исторія Россійской Академіи. Вып. VII, стр. 103.

МОИ ВЕЧЕРА.

По желанію Владиміра Васильевича Стасова, пишу эти воспоминанія и ему посвящаю мой трудъ.

1889 года, 31 мая.

Не буду говорить о музыкальныхъ собраніяхъ, бывшихъ у насъ при покойномъ братѣ моемъ, М. И. Глинкѣ, въ 1851 и 1852 годахъ, а потомъ въ 1854, 1855 и 1856 годахъ; первыя описаны имъ въ его «Запискахъ», а о послѣднихъ я сказала нѣсколько словъ въ моемъ приложеніи къ нимъ.

Съ 1856 по 1866 годъ музыки у меня почти не было; только иногда М. А. Балакиревъ, который давалъ уроки моей дочери, игралъ что нибудь, или Василій Павловичъ Энгельгардтъ и В. В. Стасовъ вздумаютъ доставить мнѣ удовольствіе исполненіемъ «Холмскаго» или чего другаго Глинки.

Послѣ кончины моей дѣвочки, въ 1863 году, я долго не могла слышать музыки и, хотя В. В. Стасовъ [1]) за это время не разъ приглашалъ меня на свои вечера, я только въ 1866 году рѣшилась быть у него; съ этого то именно вечера и составился тотъ кружокъ, о которомъ я хочу говорить.

У Стасова были: Даргомыжскій, Балакиревъ, которыхъ я давно знала; но присутствовали и новыя для меня лица: Кюи, Мусоргскій и Римскій-Корсаковъ; Балакиревъ познакомилъ насъ. Я пригласила двухъ послѣднихъ къ себѣ, и они стали бывать, сначала изрѣдка, потомъ чаще и чаще, выбравъ удобные для себя дни, вмѣстѣ съ Балакиревымъ, руководившимъ ихъ музыкальнымъ развитіемъ.

[1]) Съ которымъ я познакомилась еще въ 1854 году.

Въ то время Милій Алексѣевичъ былъ директоромъ Безплатной Музыкальной Школы и дирижировалъ концертами ея; въ нихъ онъ съ любовью пропагандировалъ вещи, сочиненныя молодыми русскими композиторами. Сезонъ или два Балакиревъ управлялъ также и концертами Русскаго Музыкальнаго Общества; подробности объ этомъ помѣщены въ моихъ воспоминаніяхъ, отданныхъ въ Императорскую Публичную Библіотеку.

Вскорѣ послѣ вечера у В. В. Стасова, при встрѣчѣ со мною, онъ замѣтилъ мнѣ: «У васъ, говорятъ, музыканятъ часто по вечерамъ,—почему же я не бываю?» Я отвѣтила: «Зачѣмъ же вы не приходите?» И онъ началъ посѣщать меня вмѣстѣ съ прочими. Присутствіе его еще болѣе оживило наши собранія. Потомъ присоединился къ нашему кружку Кюи, а затѣмъ уже Бородинъ; обоихъ послѣднихъ, по желанію моему, пригласилъ Балакиревъ.

Иногда бывали у меня А. С. Даргомыжскій, Д. В. Стасовъ, а также Владиміръ Васильевичъ Никольскій, профессоръ Училища Правовѣдѣнія, бывшій потомъ инспекторомъ Александровскаго Лицея; онъ давалъ уроки моей дочери. Никольскій хотя и не принадлежалъ къ числу музыкантовъ, но былъ большимъ любителемъ новой русской музыки и находился въ хорошихъ отношеніяхъ со всѣми членами кружка.

Всѣ эти лица собирались у меня два раза въ недѣлю, а иногда прибавлялись для нихъ и другіе дни. Такъ длилось до 1870 года: въ этомъ году умеръ Даргомыжскій, и произошла нѣкоторая перемѣна въ составѣ кружка.

Прежде чѣмъ буду продолжать, мнѣ хочется описать, что такое былъ этотъ кружокъ; ручаюсь, что трудно себѣ представить что либо столь симпатичное въ области личныхъ отношеній художниковъ. Съ какимъ горячимъ участіемъ, какъ искренно радовались они успѣху одинъ другаго и съ какимъ глубокимъ уваженіемъ вспоминали о знаменитыхъ композиторахъ: Бетховенѣ, Берліозѣ, Шуманѣ, Шопенѣ и Листѣ! Стоило кому нибудь сказать слово о сочиненной однимъ изъ этихъ геніальныхъ композиторовъ вещи, и М. А. Балакиревъ былъ уже за роялемъ, исполняя ее; музыкальная память его поражала насъ, и мы съ наслажденіемъ вслушивались въ прелестные звуки великихъ твореній. Не были здѣсь забыты и Глинка, и А. С. Даргомыжскій, и П. И. Чайковскій, который также изрѣдка бывалъ у меня. Послѣдній разъ я его видѣла 27-го ноября 1892 года, въ 50-ти-лѣтній юбилей «Руслана»; онъ пришелъ въ мою ложу пожать мнѣ руку.

Тутъ кстати разсказать, что я, прочтя какъ то въ газетахъ слова Чайковскаго, что онъ по музыкѣ «Жизнь за Царя» предпочитаетъ «Руслану», немедленно написала Э. Ф. Направнику: какъ можетъ такой композиторъ, какъ Петръ Ильичъ, дѣлать подобное заключеніе о двухъ операхъ брата? На другой день Чайковскій пришелъ ко мнѣ и пояснилъ, что ему особенно дорога первая опера Глинки, ибо онъ слышалъ ее въ счастливые годы своей юности, но чтобъ я не сомнѣвалась въ томъ, что онъ сознаетъ музыкальныя красоты «Руслана».

Встрѣчала я Петра Ильича, кромѣ того, у Н. А. Римскаго-Корсакова и у В. В. Стасова, который, между прочимъ, предложилъ ему назвать сочиненную имъ увертюру: «Буря».

Впрочемъ, многія названія и планы были созданы В. В. Стасовымъ, напримѣръ: съ Балакиревымъ онъ много разсуждалъ объ увертюрѣ и антрактахъ къ «Лиру»; по его совѣту выбрали сюжеты и вмѣстѣ съ нимъ набрасывали сценаріумы: Кюи—оперы «Анджело», Мусоргскій — оперы «Хованщина», Бородинъ—оперы «Князь Игорь». Вообще В. В. Стасовъ принималъ самое живое участіе во всемъ, что только касалось новой русской музыки, и былъ чрезвычайно имъ полезенъ.

Раза два былъ у меня Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ и мнѣ случалось встрѣчать его въ концертахъ и квартетахъ; онъ постоянно былъ очень любезенъ. Помню, что въ одно изъ его посѣщеній онъ въ разговорѣ сказалъ: «Слово *пьянистъ* уже мнѣ надоѣло!» Когда Антонъ Григорьевичъ скончался, я вспомнила эти его слова и на лентѣ къ вѣнку распорядилась напечатать: «Геніальному артисту».

Но я увлеклась воспоминаніями и отдалилась отъ разсказа о кружкѣ.

Модестъ Петровичъ Мусоргскій съ Николаемъ Андреевичемъ Римскимъ-Корсаковымъ были очень дружны; они почти всегда приходили ко мнѣ раньше, чтобы, до появленія другихъ лицъ, успѣть поговорить о своихъ новыхъ сочиненіяхъ [1]).

При этомъ бывали иногда забавные случаи. Корсаковъ сядетъ за инструментъ и исполняетъ Мусоргскому сочиненное имъ за тѣ дни, когда они не видались; тотъ внимательно слушаетъ и затѣмъ сдѣлаетъ ему замѣчаніе. Корсаковъ при этомъ вскакиваетъ и начинаетъ ходить по комнатѣ, а Мусоргскій въ это время спокойно сидитъ и что нибудь наигрываетъ. Успокоившись, Н. А.

[1]) Они жили очень далеко другъ отъ друга и имъ было удобно сходиться у меня.

подходитъ къ М. П., выслушиваетъ уже подробно его мнѣніе и часто соглашается съ нимъ.

Въ эти годы, отъ 1866 по 1870, Даргомыжскій сочинялъ оперу «Каменный гость»; Балакиревъ писалъ увертюру и романсы; Мусоргскій подарилъ насъ многими романсами: «Свѣтикъ Савишна» и другими, и задумалъ оперу «Борисъ Годуновъ». Каждая новая вещь ихъ была восторженно принимаема нами.

Корсаковъ издалъ нѣсколько романсовъ и писалъ оперу «Псковитянка»; но приблизительно въ 1867 или въ 1868 году, чѣмъ то недовольный въ своей послѣдней работѣ, онъ вдругъ разсердился на свое новое произведеніе, хотя много уже было написано, и отдалъ рукопись мнѣ, со словами: «Можете ее сжечь или дѣлать съ нею, что вамъ угодно,— я больше продолжать не буду». Я ее приняла, конечно, и сохранила, такъ какъ была увѣрена, что Николай Андреевичъ, когда пройдетъ нѣсколько времени, попроситъ возвратить рукопись и докончитъ эту прелестную вещь. Такъ и случилось: прошелъ мѣсяцъ, — Корсаковъ молчитъ; ну, думаю: подожду еще. Но не долго пришлось ждать: какъ то вскорѣ, придя ко мнѣ, онъ спросилъ: цѣла ли у меня «Псковитянка»? Я съ радостью ее вручила ему обратно, и, какъ извѣстно, эта опера имѣла впослѣдствіи большой успѣхъ. Не мудрено: она вся великолѣпна, а сцена вѣча — это совершенство!

Кюи, кромѣ романсовъ, сочинялъ въ это время оперу «Вильямъ Ратклифъ», которая по задушевности своей выше многаго слышаннаго мною. Бородинъ написалъ 1-ю симфонію и въ 1869 году началъ 2-ю, а также сочинилъ много прелестныхъ романсовъ: «Фальшивая нота», «Море» и прочее.

Эти четыре года отличались горячею дѣятельностью; въ кружкѣ царило полное единодушіе, жизнь и работа кипѣли. Бывало имъ мало дня для исполненія сочиненнаго и для толковъ о музыкѣ, и, по уходѣ отъ меня, они долго провожаютъ другъ друга, съ неохотою разставаясь.

Я ложилась довольно рано и въ 10½ часовъ складывала свою работу; Мусоргскій это замѣчалъ и объявлялъ громко, что «первое предостереженіе дано». Когда я вставала, спустя немного времени, взглянуть на часы, онъ провозглашалъ: «Второе предостереженіе,—третьяго ждать нельзя», и шутилъ, что имъ въ концѣ концовъ скажутъ: «Пошли вонъ, дура-

ки!» [1]) Но часто, видя, что имъ всѣмъ такъ хорошо вмѣстѣ, я предоставляла оставаться дольше. Не скрою, что эти собранія были мнѣ большою отрадой

14-го февраля 1869 года былъ поставленъ «Вильямъ Ратклифъ», опера Кюи. Публика отнеслась къ ней холодно,—она ее не поняла и не почувствовала глубокихъ гармоническихъ, поэтическихъ и художественныхъ красотъ этой оперы. Къ тому же, въ это время Кюи писалъ свои знаменитыя музыкальныя рецензіи, не щадя въ нихъ никого и наживая себѣ этимъ много враговъ. Я была на всѣхъ восьми представленіяхъ и сама видѣла, какъ иные вынимали изъ кармана ключи и свистали въ нихъ. Артисты съ сочувствіемъ отнеслись къ оперѣ Кюи, и первыя семь представленій шли великолѣпно, но восьмое было неудачно: можетъ быть, кто нибудь изъ участвовавшихъ былъ не совсѣмъ здоровъ, или не было сдѣлано репетиціи— не знаю. Мнѣ кажется, Цезарю Антоновичу слѣдовало быть снисходительнѣе къ первому не вполнѣ хорошему исполненію, а онъ не выдержалъ и заявилъ въ газетахъ, что проситъ публику не ходить на представленія его оперы. Такимъ образомъ, «Вильямъ Ратклифъ» былъ, къ сожалѣнію, исключенъ изъ репертуара и съ тѣхъ поръ не возобновлялся. Вѣроятно, теперь публика отнеслась бы съ бо́льшимъ пониманіемъ къ этой оперѣ.

Въ эти годы бывали иногда музыкальные вечера у В. В. Стасова, всегда очень удачные.

У Даргомыжскаго былъ назначенный день разъ въ недѣлю; собранія у него были не многолюдныя, но весьма интересныя по музыкѣ: чаще всего исполняли «Каменнаго гостя», а иногда вещи Глинки и другихъ композиторовъ. Здѣсь я познакомилась съ двумя сестрами—Александрой Николаевной и Надеждой Николаевной Пургольдъ [2]); первая, по очереди съ Алиной Александровной Хвостовой, ученицей Ниссенъ-Саломонъ и прекрасной пѣвицей [3]), исполняла Донну Анну и Лауру въ «Каменномъ гостѣ», а Н. Н. Пургольдъ была отличная пьянистка и часто аккомпани-

[1]) Слова изъ «Женитьбы» Гоголя, котораго онъ обожалъ и даже начиналъ сочинять на эту пьесу музыку.

[2]) Въ 1872 году обѣ Пургольдъ вышли замужъ; старшая, Александра Николаевна,— за Н. П. Моласа, а младшая, Надежда Николаевна,—за Н. А. Римскаго-Корсакова.

[3]) У А. А. Хвостовой (въ замужествѣ Поляковой) бывали музыкальные небольшіе вечера, на нихъ присутствовали: В. В. Стасовъ, М. А. Балакиревъ, М. П. Мусоргскій, я и другіе члены кружка. Послѣ смерти ея матери, она жила со своею сестрой, Анастасіей Александровной, бывшей потомъ въ замужествѣ за Милюковымъ.

ровала имъ. Весь кружокъ нашъ присутствовалъ всегда на этихъ вечерахъ. В. П. Опочининъ, Щиглевъ, Вельяминовъ пѣвали мужскія роли, а самъ Даргомыжскій исполнялъ партію Донъ-Жуана. Бывали также и артисты; я встрѣчала тамъ Г. П. Кандратьева, П. П. Булахова и другихъ.

Въ началѣ 1870 года Мусоргскій представилъ въ Дирекцію свою оперу «Борисъ Годуновъ»; въ ней тогда было всего три акта и она была написана съ одними мужскими ролями.

Вскорѣ послѣ этого былъ обѣдъ у Ю. Ѳ. Платоновой, по случаю ея бенефиса. Она пріѣхала пригласить меня и прибавила, что въ этотъ же день утромъ рѣшается участь оперы Мусоргскаго, и что Направникъ и Кандратьевъ будутъ у нея. Я поѣхала и съ большимъ нетерпѣніемъ ожидала пріѣзда этихъ лицъ. Понятно, что я встрѣтила ихъ словами: «Принятъ «Борисъ»?»—«Нѣтъ», отвѣчали мнѣ, «невозможно, что за опера безъ женскаго элемента! У Мусоргскаго большой талантъ, несомнѣнно, пусть онъ вставитъ сцену еще, тогда «Борисъ» пойдетъ!» Я знала, что это извѣстіе будетъ непріятно Мусоргскому, и хотѣла не сразу сообщить ему; тутъ же я написала ему и В. В. Стасову записки, прося ихъ пріѣхать ко мнѣ къ 6-ти часамъ вечера. Возвратясь домой нашла ихъ у себя и передала имъ слышанное. Стасовъ съ горячимъ участіемъ началъ толковать съ Мусоргскимъ о вставныхъ новыхъ частяхъ оперы, а самъ Модестъ Петровичъ началъ наигрывать разные мотивы, и вечеръ прошелъ очень оживленно. Мусоргскій принялся за дальнѣйшую работу безъ отлагательствъ.

Около того же времени я хотѣла было расширить мои собранія и, назначивъ опредѣленный день, вздумала пригласить нѣсколькихъ моихъ знакомыхъ, не принадлежавшихъ къ составу кружка. Но моя затѣя не удалась и памятна мнѣ только потому, что на единственномъ изъ задуманныхъ мною вечеровъ въ послѣдній разъ былъ у меня А. С. Даргомыжскій: онъ вскорѣ занемогъ, и эта сначала незначительная болѣзнь свела его въ могилу. Я довольно часто навѣщала больнаго и почти всегда заставала у него В. П. Опочинина, толковавшаго съ нимъ о музыкѣ и городскихъ новостяхъ, и Вельяминова, постоянно сидѣвшаго у окна и приготовлявшаго корпію [1]); оба они искренно любили Даргомыжскаго.

Въ послѣдній разъ, когда я была у него, онъ сказалъ мнѣ: «Приласкайте пожалуйста моихъ дѣвочекъ», такъ онъ звалъ ученицъ своихъ—

[1]) Тогда всѣ въ Петербургѣ чуть не цѣлый день щипали корпію по случаю войны.

А. Н. и Н. Н. Пургольдъ, «онѣ хорошія и очень застѣнчивы!» Это были послѣднія слова, сказанныя мнѣ Даргомыжскимъ; онъ не прожилъ и недѣли послѣ этого свиданія.

Съ конца 1870 года по 1873 годъ.

Послѣ кончины Даргомыжскаго, я вскорѣ сдѣлала визитъ матери дѣвицъ Пургольдъ и пригласила ихъ къ себѣ. Бывая у меня на вечерахъ, онѣ первое время отказывались исполнить что нибудь (понятно, что смерть Даргомыжскаго на нихъ сильно подѣйствовала), но, спустя немного времени, онѣ уступили нашимъ просьбамъ.

Къ сожалѣнію, этотъ періодъ вечеровъ у меня продолжался недолго: въ октябрѣ 1871 года у меня сдѣлался нервный ударъ; участіе, оказанное мнѣ близкими знакомыми, было такъ велико, что я теперь съ благодарностью вспоминаю объ этомъ и храню листокъ, на которомъ написаны часы и имена лицъ, дежурившихъ у моей постели.

Въ это приблизительно время былъ данъ въ театрѣ «Каменный гость» Даргомыжскаго. Эта опера осталась неоконченною; Римскій-Корсаковъ ее оркестровалъ, а Кюи, по моему—очень неудачно, написалъ «форшпиль», что онъ, впрочемъ, и самъ находитъ; но въ концѣ первой картины этой оперы имъ окончены нѣсколько тактовъ, подходящихъ совершенно къ музыкѣ Даргомыжскаго.

Въ сезонъ съ 1872 на 1873 годъ представлены были на сценѣ отрывки изъ «Бориса Годунова», вновь созданные Мусоргскимъ: «Корчма» и «Сцена у фонтана». Почти въ тоже время была дана въ первый разъ и «Псковитянка» Римскаго-Корсакова.

Несмотря на мои недуги, меня сильно интересовало, какъ пройдутъ эти вещи, какъ отнесется къ нимъ публика. Оно и естественно: многое сочинялось у меня; все это игралось, пѣлось тоже у меня; вся душа моя была проникнута этой музыкой, и я не могла уснуть до полученія извѣстій о результатѣ обоихъ спектаклей. Но когда мнѣ сказали потомъ, что «Борисъ» привелъ въ восторгъ публику, что рукоплесканіямъ и прочимъ оваціямъ не было конца, тогда какъ «Псковитянка» принята была болѣе сдержанно,—я была удивлена: въ комнатномъ исполненіи «Псковитянка» была такъ хороша! Но я слышала послѣ, что она менѣе сценична, чѣмъ «Борисъ Годуновъ».

За это время кружокъ нашъ сходился у другихъ, и я, вслѣдствіе моей болѣзни, долгое время тамъ не присутствовала; но вскорѣ, благодаря электричеству, гимнастикѣ и лѣту 1873 года, проведенному мною въ Гатчинѣ, гдѣ я пользовалась совѣтами глубокоуважаемаго С. П. Боткина, я почти совершенно оправилась. Въ этомъ году начались опять мои вечера, и я вполнѣ была вознаграждена за мое двухлѣтнее лишеніе.

Съ 1873 года до 1875 года.

Не могу вспомнить года и числа, когда что было, но почему что было—помню и сообщу.

Я долго, за недугомъ, не слыхала музыки и мнѣ очень захотѣлось слышать «Каменнаго гостя», «Бориса» и «Псковитянку» въ исполненіи Ю. Ѳ. Платоновой, А. Н. Пургольдъ и другихъ. Платонова и Комисаржевскій любезно приняли мое приглашеніе и вечерами часто бывали у меня, причемъ исполняли отрывки изъ «Бориса» и «Псковитянки». Позднѣе,—не сравнивая этихъ оперъ, потому что въ нихъ ничего общаго нѣтъ,—я восхищалась музыкальными красотами обѣихъ на сценѣ.

Вскорѣ мои собранія еще болѣе оживились участіемъ въ нихъ дорогихъ покойному брату и мнѣ—Осипа Аѳанасьевича и Анны Яковлевны Петровыхъ, что случилось совершенно неожиданно. Изъ Одессы меня просили принять подъ свое покровительство одну дѣвицу, хотѣвшую поступить въ Петербургскую Консерваторію. Не желая взять на себя отвѣтственность, я попросила Мусоргскаго испытать ея голосовыя средства, а онъ далъ мнѣ совѣтъ отнестись къ А. Я. Петровой. Я поручила ему спросить отъ меня у Петровыхъ, когда я могу явиться къ нимъ. Отвѣтъ былъ въ высшей степени благосклонный: что они сами пріѣдутъ ко мнѣ; и точно, спустя нѣсколько дней, я съ искреннею радостью встрѣтила ихъ у себя. Съ этого дня они начали бывать у меня въ назначенные вечера.

Не могу умолчать о томъ, что произошло со мною, когда впервые я услыхала «Сиротку» Мусоргскаго въ исполненіи Анны Яковлевны. Сначала я была поражена, потомъ разрыдалась такъ, что долго не могла успокоиться. Описать какъ пѣла, или, вѣрнѣе, выражала Анна Яковлевна—невозможно, надо слышать, что можетъ дѣлать геніальный человѣкъ, даже потерявъ совершенно голосъ и будучи уже въ преклонныхъ лѣтахъ. Тутъ я вполнѣ могла понять то впечатлѣніе, которое она производила въ молодости: не

только женщины, но и мужчины плакали. Потомъ Анна Яковлевна пѣла арію Марфы изъ «Хованщины» Мусоргскаго—и какъ пѣла! — и другія его вещи.

Я съ Мусоргскимъ не разъ ѣздила къ нимъ на дачу въ Новую Деревню. Онъ бывало сочинитъ что нибудь новое вокальное, придетъ ко мнѣ, исполнитъ самъ и, затѣмъ, скажетъ: «Надо бы нашимъ Петровымъ показать; дѣдушка (такъ онъ звалъ Петрова) намъ споетъ великолѣпно!» И я помню, какъ Осипъ Аѳанасьевичъ исполнялъ его сочиненія: «Семинаристъ», «Трепакъ» и прочія, а также «Капрала» Даргомыжскаго. Впрочемъ, неудивительно: Мусоргскій былъ талантливъ, какъ никто изъ кружка, и Петровы по своимъ геніальнымъ натурамъ понимали это; къ тому же, они, видя его истинную привязанность къ себѣ, любили его, какъ сына.

Никогда не забуду тѣхъ чудесныхъ вечеровъ, когда Петровы бывали у меня; общество собиралось небольшое: Мусоргскій, Бородинъ и В. В. Стасовъ бывали постоянно, иногда бывалъ братъ послѣдняго, Дмитрій Васильевичъ, В. В. Никольскій, А. Н. Моласъ, А. А. Хвостова и болѣе никого.

Много пѣвала славная наша А. Н. Моласъ романсовъ Мусоргскаго, Римскаго-Корсакова, Бородина и другихъ; потомъ Осипъ Аѳанасьевичъ пропоетъ еще двѣ-три вещи. Но, когда подходила къ инструменту Анна Яковлевна и условливалась съ Модестомъ Петровичемъ, всегда аккомпанировавшемъ ей и другимъ, что́ пѣть, Осипъ Аѳанасьевичъ уходилъ въ столовую, садился за столъ,—ему рояль былъ видѣнъ оттуда,—и, кушая виноградъ, съ наслажденіемъ слушалъ пѣніе своей жены; когда Анна Яковлевна оканчивала, онъ аплодировалъ, говоря: «Юные таланты надо поощрять!». Грустно, что все это прошло, но отрадно думать, что оно было и что мнѣ на долю досталось слышать столько хорошаго.

Какъ то приблизительно около этого времени М. И. Семевскій вздумалъ дать въ залѣ Дворянскаго собранія концертъ для фонда на сооруженіе памятника Глинки въ Смоленскѣ.

В. В. Стасовъ захотѣлъ, чтобы портретъ брата былъ непремѣнно помѣщенъ въ залѣ и, съ обычной своей энергіей взявшись за дѣло, отправился къ К. Е. Маковскому просить его написать портретъ. Маковскій, начавъ работу, пожелалъ, чтобъ я пришла взглянуть, есть ли сходство. По этому случаю я имѣла истинное удовольствіе,—это не фраза,—познакомиться съ Еленою Тимоѳеевной, первой супругой Константина Егоровича. Портретъ, сдѣланный пастельными карандашами въ одинъ день и кон-

ченный за часъ до концерта, былъ очень похожъ и украшалъ залъ во время концерта. Потомъ Маковскій подарилъ мнѣ другой пастельный большой портретъ брата, который я отдѣлала въ раму и отдала въ Императорскую Публичную Библіотеку.

Теперь мнѣ хочется сказать нѣсколько словъ объ Еленѣ Тимоѳеевнѣ, память о которой, вѣрно, навсегда сохранится въ душѣ моей. Она была красивая, умная и добрая женщина; въ отношеніи меня очень милая и внимательная; но она вообще любила поставить на своемъ и, ежели это ей не удавалось, она не забывала. Вотъ, между прочимъ, образчикъ. Въ это время (май 1870 года) былъ въ Петербургѣ И. С. Тургеневъ и обѣщалъ Маковскимъ провести у нихъ вечеръ. Маковскимъ вздумалось на этотъ вечеръ пригласить нашъ музыкальный кружокъ, но всѣ рѣшительно отказались [1]). Елена Тимоѳеевна серьезно разсердилась и, съ помощью, конечно, Константина Егоровича, нарисовала пастельными карандашами каррикатуру на всѣхъ членовъ кружка, которую и подарила мнѣ; теперь она передана В. В. Стасову. Большинство изображено звѣрями, одинъ В. В. Стасовъ — мужикомъ съ трубою, ведущимъ ихъ всѣхъ въ храмъ славы, виднѣющійся вдали. Мусоргскій изображенъ пѣтухомъ, Кюи—лисицей, Бородинъ—въ ретортѣ, Корсаковъ—омаромъ, Балакиревъ—медвѣдемъ, Сѣровъ—витающимъ въ облакахъ и грозящимъ всѣмъ кулакомъ; здѣсь же изображены и обѣ сестры Пургольдъ. Бѣда была въ томъ, что сходство схвачено было поразительное. Я предвидѣла, что выйдутъ претензіи, и убѣдительно просила Елену Тимоѳеевну, когда была принесена мнѣ картинка, прибавить гдѣ нибудь меня—курицей или какой другой птицей или звѣремъ, какъ она хочетъ,—тогда бы претензій не могло быть. Она не захотѣла согласиться, говоря: «Я на нихъ сердита, а на васъ нѣтъ!» И этимъ сдѣлала то, что мнѣ были непріятности; но она была очень довольна своей затѣей.

Вспоминая объ Еленѣ Тимоѳеевнѣ невольно приходитъ мысль: за что такая славная личность умерла такъ рано, ей было около 30-ти лѣтъ.

У меня вечера шли по прежнему своимъ порядкомъ; но въ 1869 году М. А. Балакиревъ занемогъ нервною болѣзнью, не въ силахъ былъ слышать музыку и отдалился отъ кружка. Отсутствіе его для всѣхъ насъ было большимъ лишеніемъ.

---

[1]) Какъ видно изъ писемъ И. С. Тургенева, напечатанныхъ въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ» (1889 г.), онъ дурно отзывался о новой русской музыкальной школѣ.

Въ 1874 году, 26-го января, была дана въ первый разъ вся опера Мусоргскаго—«Борисъ Годуновъ»; театръ былъ полонъ. Артисты, Э. Ф. Направникъ, оркестръ—всѣ любили Мусоргскаго и съ большимъ стараніемъ исполняли его оперу. Я была за кулисами, чтобы повидать Ю. Ѳ. Платонову, по настоянію которой была поставлена эта опера.

Въ 1875 году, въ ноябрѣ мѣсяцѣ, по случаю 50-ти-лѣтняго юбилея Осипа Аѳанасьевича Петрова, предполагалось поставить заново «Жизнь за Царя», и юбиляръ радовался, что вновь исполнитъ роль Сусанина, созданную имъ [1]; но Осипъ Аѳанасьевичъ серьезно заболѣлъ и празднество въ ноябрѣ не могло состояться.

Помня отзывъ брата о Петровыхъ и узнавъ ихъ короче, я сама привязалась къ нимъ всей душей. Мнѣ хотѣлось, чтобъ юбилей Осипа Аѳанасьевича превзошелъ всѣ юбилеи, бывшіе до того времени, какъ самъ юбиляръ превосходилъ всѣхъ артистовъ, и потому я затѣяла подписку,—частную, конечно; вѣрнымъ и усерднымъ помощникомъ мнѣ былъ М. П. Мусоргскій. Вся публика сочувственно отозвалась, но Осипъ Аѳанасьевичъ все еще былъ опасно боленъ, и мы нѣкоторое время даже отчаявались видѣть его въ живыхъ. Гомеопатія, или, вѣрнѣе, его здоровая натура спасла его, и въ 1876 году, 21-го апрѣля, самъ юбиляръ исполнилъ роль Сусанина; торжество было такъ велико, что описать невозможно.

Въ театрѣ поднесли ему отъ Государя Императора Александра Николаевича большую золотую медаль, осыпанную двумя рядами крупныхъ брилліантовъ; на лицевой ея сторонѣ находилось изображеніе Государя Императора, на другой же была надпись: «за отличіе». Она была пожалована для ношенія на шеѣ, на Андреевской лентѣ, причемъ была прислана и голубая лента, которая хранится въ семьѣ Петровыхъ, какъ святыня; самая же медаль, послѣ кончины Осипа Аѳанасьевича, возвращена въ Кабинетъ Его Величества. Отъ публики юбиляру былъ поднесенъ золотой съ эмалью и брилліантами шифръ, съ римскою цифрой L, по рисунку И. П. Ропета. Затѣмъ,—очень большой вызолоченный вѣнокъ, работы Хлѣбникова, съ 106-ю листьями, причемъ на каждомъ изъ нихъ было вырѣзано названіе роли, исполнявшейся юбиляромъ. Еще былъ небольшой золотой вѣнокъ, на голову, изъ дубовыхъ листьевъ. Наконецъ,—масса всевозможныхъ вѣнковъ и подношеній.

Изъ театра публика не допустила лошадей везти карету Осипа Аѳа-

[1]) Въ 1873 году эта роль была передана В. И. Васильеву 1-му и О. О. Палечеку.

насьевича, а сама довезла до дому и долго стояла у балкона, прося его выдти, и, только онъ показался, восторгамъ не было конца.

Но и тутъ не обошлось безъ забавнаго случая: я просила петербургскаго градоначальника, Ѳ. Ѳ. Трепова, позволить мнѣ у дома, гдѣ живетъ Осипъ Аѳанасьевичъ, сдѣлать газовую иллюминацію: щитъ съ его вензелемъ и прочее; я получила на это разрѣшеніе въ мартѣ, но полицейское объявленіе объ этомъ было отправлено не только ко мнѣ, но одновременно и къ самому Осипу Аѳанасьевичу, который совершенно неожиданно для него увѣдомлялся, что въ день его юбилея позволена иллюминація передъ его домомъ. Отъ меня это скрыли, и только потомъ мы вмѣстѣ посмѣялись надъ полицейскою догадливостью.

По возвращеніи юбиляра изъ театра на свою квартиру, онъ былъ встрѣченъ хоромъ трубачей, исполнившимъ полонезъ изъ «Жизни за Царя»; кромѣ сказанной иллюминаціи, онъ нашелъ всю лѣстницу и квартиру убранными цвѣтами и зеленью и сверкающими огнями, а въ одной изъ комнатъ стоялъ новый, прелестный, концертный рояль, выбранный М. П. Мусоргскимъ. Публики было очень много, и Петровы угостили насъ великолѣпнымъ ужиномъ. Главное состояло въ томъ, что Петровы были очень довольны, и Анна Яковлевна доставила намъ счастіе слышать ея пѣніе.

24-го апрѣля праздновалась 50-ти-лѣтняя славная дѣятельность Осипа Аѳанасьевича въ Музыкальномъ Обществѣ. Я помню, что въ этомъ собраніи Ѳеофилъ Толстой сказалъ хорошую рѣчь и упомянулъ о томъ, что въ паспортѣ О. А. Петрова, когда онъ пріѣхалъ въ Петербургъ, между прочими примѣтами, было сказано: «шрамъ на лбу», но что этотъ шрамъ теперь давно уже покрытъ густыми лаврами. Тутъ же В. П. Опочининымъ были поднесены юбиляру подарокъ и дипломъ на званіе почетнаго члена.

Къ этому дню былъ заказанъ скульптору Лаверецкому бюстъ О. А., и я, въ память брата, была удостоена чести возложить на бюстъ лавровый вѣнокъ.

Затѣмъ, былъ обѣдъ отъ Русскаго Музыкальнаго Общества, по подпискѣ, у Палкина, гдѣ В. В. Самойловъ познакомилъ меня, по желанію И. Ѳ. и А. И. Громовыхъ, съ ними; я очень благодарна ему за это знакомство, потому что въ продолженіе всей жизни Ильи Ѳедуловича я пользовалась его истиннымъ и глубокимъ вниманіемъ, а Анна Ивановна до сихъ поръ старается отыскивать каждый случай сдѣлать мнѣ пріятное. Благодаря ея

иниціативѣ, поставленъ мраморный бюстъ брата въ фойэ Маріинскаго театра. Она задушевностью своею давала мнѣ много отрадныхъ минутъ: когда я одинъ годъ уѣхала на лѣто въ деревню, она, безъ моего вѣдома, 11-го іюля убрала всю могилу моей дочери Ольги живыми розанами; всякая мать пойметъ, какъ я была тронута этой ея сердечной заботой.

Лѣтомъ Осипъ Аѳанасьевичъ поѣхалъ отдыхать въ свою любимую Новую Деревню.

Зимою 1876 на 1877 годъ опять продолжались наши хорошіе вечера.

Въ началѣ 1878 года О. А. Петровъ началъ какъ то слабѣть, и въ этомъ году, 27-го февраля, сидя на диванѣ, онъ уснулъ навѣкъ.

Съ 1875 года по 1878 годъ.

Я немного зашла впередъ, говоря объ Осипѣ Аѳанасьевичѣ, увлеклась и вотъ приходится повторять сказанное, что въ эти годы мои вечера шли хорошо, какъ прежде; собирались: Петровы, Мусоргскій, Бородинъ, В. В. Стасовъ, Моласъ и другіе. Совершенное согласіе царило по прежнему; не только я, но и всѣ, бывшіе на этихъ собраніяхъ, согласятся со мною, что они были неподражаемы. Между ними бывали вечера, которые длились до 1 часа и 2 часовъ ночи; посѣтителей на нихъ бывало больше, между ними: Л. И. Кармалина, графъ Арсеній Аркадьевичъ Голенищевъ-Кутузовъ, который былъ друженъ съ Мусоргскимъ, и другіе. Я съ удовольствіемъ видала Арсенія Аркадьевича у себя; отецъ его бывалъ у брата моего, М. И. Глинки, который дорожилъ его дружбой.

Забыла сказать—извиняюсь за непослѣдовательность—о собраніяхъ у В. Ѳ. Пургольда, у котораго жили его племянницы—А. Н. и Н. Н. Пургольдъ; музыки бывало у нихъ много, но и народа много,—такихъ личностей, которымъ до музыки не было никакого дѣла. Расхаживаютъ, бывало, по комнатамъ, шумя своими шлейфами, а нѣтъ ничего досаднѣе, когда мѣшаютъ слушать вещи, которыми интересуешься. Но эти собранія длились недолго: въ 1872 году, съ выходомъ въ замужество сначала младшей племянницы В. Ѳ.—Надежды Николаевны, «оркестра кружка», какъ звалъ ее Мусоргскій, а затѣмъ старшей—Александры Николаевны, пѣвицы, вечера у Пургольда прекратились.

Въ началѣ 1876 года былъ поставленъ «Анджелло» Кюи; красоты этой оперы несомнѣнны,—всѣ, кто хотѣлъ видѣть и слышать ее, находили ихъ; она давалась на сценѣ недолго.

Въ 1877 году на одной недѣлѣ были исполнены двѣ симфоніи Бородина: первая въ Безплатной Музыкальной Школѣ—25-го января, а вторая въ Русскомъ Музыкальномъ Обществѣ—28-го января. Онъ объ этомъ пишетъ въ письмахъ къ Л. И. Кармалиной и, кажется, былъ тогда очень доволенъ. Случилось же это вотъ какимъ образомъ: я знала, что А. П. Бородинъ началъ писать въ 1869 году вторую симфонію, но, сколько ея было написано не знала; мнѣ захотѣлось ускорить окончаніе ея, и потому я въ концѣ августа 1877 года, по возвращеніи Э. Ф. Направника съ дачи, попросила его исполнить въ одномъ изъ симфоническихъ концертовъ Русскаго Музыкальнаго Общества вторую симфонію Бородина. Э. Ф. Направникъ согласился. Вскорѣ возвратился Александръ Порфирьевичъ изъ Москвы, и я ему сообщила эту новость. Какъ теперь слышу его слова: «Да я очень радъ, только я не успѣю кончить ее». Но понятно, что это было необходимо. Изъ писемъ его ко мнѣ и къ другимъ видно, какъ онъ заботился, больной, объ этомъ. И мнѣ кажется, что, не устрой я этой штуки, пришлось бы и это произведеніе оканчивать Римскому-Корсакову, послѣ смерти Бородина.

Съ кончиною О. А. Петрова прекратились мои вечера; иногда собирались, но уже было не то. Мусоргскій, лишившись Петрова, котораго такъ уважалъ и любилъ, чувствовалъ себя одинокимъ и скучалъ. Римскій-Корсаковъ имѣлъ семью, былъ страшно занятъ и отдалился. Правда, иногда Бородинъ съ Мусоргскимъ бывали вмѣстѣ; они такъ искренно относились другъ къ другу. Въ это время они оба сочиняли оперы: Бородинъ—«Князя Игоря», Мусоргскій—«Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку». Еще бывала у меня, по дружбѣ своей, А. Н. Моласъ; она такъ хорошо исполняла всѣ русскія вещи новой школы. Но кто былъ постоянно вѣренъ кружку, это В. В. Стасовъ; съ самаго начала и до этой минуты онъ все одинъ и тотъ же.

М. А. Балакиревъ еще не возвращался къ музыкѣ совершенно, но въ 1877 и 1878 годахъ исправлялъ, по просьбѣ моей, партитуру оперы брата—«Русланъ и Людмила», корректурные листы которой пересылали мнѣ изъ Лейпцига. Благодаря Милію Алексѣевичу и его помощникамъ: Римскому-Корсакову и А. К. Лядову, эта партитура издана прекрасно.

Съ 1878 года по 1881 годъ.

Въ сезонъ съ 1879 на 1880 годъ была поставлена новая опера Римскаго-Корсакова — «Майская ночь», написанная на текстъ Гоголя; она имѣла обычный для вещей Николая Андреевича успѣхъ.

Вскорѣ потомъ Римскій-Корсаковъ опять представилъ оперу (года не упомню)—«Снѣгурочку», сочиненную по либретто, исправленному самимъ Островскимъ; она и по сіе время дается на сценѣ.

Въ эти годы у меня бывали: Бородинъ, Мусоргскій, В. В. Стасовъ, иногда Римскій-Корсаковъ; но прежняго оживленія уже не было. Несмотря на все старанie Стасова придать имъ энергіи, все шло не такъ, какъ прежде. Мусоргскій былъ уже не тотъ, и въ 1881 году, 16-го марта, онъ скончался.

Благодаря заботамъ В. В. Стасова, на могилѣ его въ Александро-Невской лаврѣ, на Тихвинскомъ кладбищѣ, поставленъ художественный памятникъ въ русскомъ стилѣ.

Съ 1881 года до 1887 года.

Милій Алексѣевичъ Балакиревъ давалъ уроки музыки Александру Константиновичу Глазунову, который былъ еще ученикомъ гимназіи, но и тогда уже М. А. утверждалъ, что Глазуновъ съ большимъ талантомъ. Балакиревъ много способствовалъ развитію его музыкальнаго вкуса, чему немало содѣйствовали также и совѣты Римскаго-Корсакова. Глазуновъ оправдалъ предсказанія Милія Алексѣевича; онъ присоединился къ кружку и почти постоянно бывалъ съ Корсаковымъ и Бородинымъ.

Въ это время чаще собирались у этихъ двухъ послѣднихъ, и только иногда у Стасова и у меня.

Въ 1882 году М. А. Балакиревъ чувствовалъ себя лучше и опять началъ заниматься музыкой; онъ задумалъ писать симфоническую поэму—«Тамара», на слова Лермонтова. Я постоянными напоминаніями—словесными и письменными—не переставала упрашивать его окончить эту вещь и благодарю судьбу, что мнѣ удалось слышать ее исполненною въ концертѣ Безплатной Музыкальной Школы, 7-го марта 1883 года.

Привожу выписку изъ письма М. А. Балакирева ко мнѣ по этому случаю.

«Я счастливъ, что на этотъ разъ, въ день Вашего Ангела, могу Вамъ поднести изданную партитуру и четырехъ-ручное переложеніе «Тамары». Наконецъ, эта многолѣтняя мечта перешла въ дѣйствительность, благодаря Вамъ и Вашему сильному желанію.

«На меня очень подѣйствовала Ваша просьба нѣсколько лѣтъ тому назадъ, и тѣ, которые признаютъ за «Тамарой» значеніе въ искусствѣ, должны поблагодарить за нее Васъ».

Это была наша общая радость,—мы думали, что многое пойдетъ по старому, но ошиблись.

Съ 1874 по 1882 годъ Балакиревъ не слыхалъ новыхъ сочиненій своихъ двухъ учениковъ: Римскаго-Корсакова и Глазунова. Эти восемь лѣтъ превратили ихъ изъ учениковъ въ серьезныхъ, самостоятельныхъ композиторовъ; каждый изъ нихъ пошелъ своей дорогой, а Балакиревъ не переставалъ видѣть въ нихъ все учениковъ. Тѣмъ не менѣе, отношенія ихъ остались хорошими, и они, встрѣчаясь, съ любовью бесѣдуютъ о музыкѣ.

У меня они бывали всѣ, но вмѣстѣ я ихъ не приглашала: нѣсколько разъ осенью, по возвращеніи съ дачъ, я сзывала ихъ, думая, что, можетъ быть, опять будетъ по прежнему, но, видя, что ничего изъ этого не выходитъ, я окончательно прекратила мои вечера. Иногда сходились они у меня случайно вмѣстѣ,—помузыканятъ немного и только.

Въ 1887 году умеръ скоропостижно А. П. Бородинъ; эта катастрофа произвела на всѣхъ насъ тяжелое впечатлѣніе. Что это была за личность скажу ниже. Погребенъ онъ рядомъ съ Мусоргскимъ; и на его могилѣ поставленъ великолѣпный памятникъ, также благодаря заботамъ В. В. Стасова.

Теперь же всѣ новыя молодые члены русской музыкальной школы собираются у Римскаго-Корсакова. Оно и понятно, онъ такъ привѣтливъ и такъ охотно помогаетъ имъ въ развитіи ихъ музыкальныхъ способностей.

Приступимъ къ описанію личностей бывшаго кружка, или, вѣрнѣе сказать, музыкальной семьи.

Начну съ Александра Сергѣевича Даргомыжскаго. Съ нимъ меня познакомилъ братъ еще въ 1851 или 1852 году, и, кажется, въ эти годы онъ былъ у брата всего два раза. Но во второй пріѣздъ нашъ въ Петербургъ, въ 1854, 1855 и 1856 годахъ, онъ бывалъ у насъ довольно часто.

Помню, что братъ прочелъ ему разъ одно мѣсто въ своихъ «Запискахъ», гдѣ говорится о немъ слѣдующее:

«Пріятель мой, огромнаго роста капитанъ (теперь генералъ-маіоръ и командиръ Полоцкаго Егерскаго полка въ дѣйствующей арміи) Копьевъ, любитель музыки, пѣвшій пріятно басомъ и сочинившій нѣсколько романсовъ, привелъ мнѣ однажды маленькаго человѣка, въ голубомъ сюртукѣ и красномъ жилетѣ [1]), который говорилъ пискливымъ сопрано. Когда онъ

[1]) Эта фраза въ оригиналѣ зачеркнута братомъ и потомъ снова подчеркнута.

сѣлъ за фортепьяно, то оказалось, что этотъ маленькій человѣкъ былъ очень бойкій фортепьянистъ, а впослѣдствіи весьма талантливый композиторъ—Александръ Сергѣевичъ Даргомыжскій».

Братъ сказалъ мнѣ: «Даргомыжскій обидѣлся, да это ничего!» Правда, онъ такъ былъ недоволенъ, что не разъ послѣ говорилъ при мнѣ, что фраза о сюртукѣ и прочемъ ему очень не нравится.

Въ это время Даргомыжскій сочинялъ «Русалку». Всякій разъ, написавъ что нибудь новое, являлся онъ къ брату и вокальные номера исполнялъ своимъ пискливымъ голоскомъ. Странная игра природы: Даргомыжскаго сестра, С. С., въ замужествѣ Степанова, была большаго роста и говорила басомъ, а братъ ея былъ очень малъ и голосъ имѣлъ совсѣмъ женскій, къ тому же, какой то визгливый.

Впослѣдствіи многое изъ «Русалки» пѣвала у насъ Л. И. Бѣленицына, нынѣ Кармалина.

Братъ чрезвычайно интересовался всѣмъ написаннымъ Даргомыжскимъ. Не помню, бывалъ ли онъ у послѣдняго, но я была одинъ разъ у него на музыкальномъ вечерѣ; онъ жилъ тогда съ отцомъ своимъ на Моховой, въ домѣ Исакова, занимали они бель-этажъ.

Братъ въ 1856 году, въ апрѣлѣ мѣсяцѣ, долженъ былъ уѣхать за нѣсколько дней до перваго представленія оперы «Русалка», потому что казенная карета, по любезности Алексѣя Прохоровича Чаруковскаго, была приготовлена для него на 25-е число; но поручилъ мнѣ описать ему подробно объ успѣхѣ этой оперы, находя въ ней много прекрасныхъ мѣстъ.

По отъѣздѣ брата, я уже съ Даргомыжскимъ не видѣлась до 1866 года. Въ эти десять лѣтъ я отдалилась почти совершенно отъ всѣхъ знакомыхъ брата, исключая Стасовыхъ,—онъ желалъ, чтобъ я сблизилась съ ними; я бывала за это время только въ тѣхъ семействахъ, съ дѣтьми которыхъ Оля моя была дружна: Стасовыхъ, Петра Александровича Степанова, недавно умершаго коменданта Царскаго Села, семейства Петра Григорьевича Рѣдкина и сенатора Бориса Николаевича Хвостова. Но съ 1866 года и до самой кончины Даргомыжскаго мы были въ самыхъ лучшихъ отношеніяхъ.

Александръ Сергѣевичъ жилъ въ томъ же домѣ на Моховой, гдѣ и раньше, но занималъ маленькую квартирку внизу; очень часто лѣтомъ (онъ тоже не ѣздилъ на дачу), идя гулять утромъ, я подойду къ открытому окну его квартиры и, ежели его нѣтъ въ той комнатѣ, постучу, бывало,

зонтикомъ и онъ является; здѣсь мы переговоримъ о вечерѣ у него, или у меня, или о чемъ окажется нужнымъ, и я иду своей дорогой. Иногда онъ подвечеръ подходилъ къ дому, гдѣ я живу, посылалъ швейцара спросить: не хочу ли я прогуляться въ Лѣтнемъ саду? Мы отправлялись и заходили къ Назарову [1]) ѣсть мороженое; изрѣдка къ намъ присоединялся Владиміръ Петровичъ Опочининъ. Я уже говорила, что мы съ Даргомыжскимъ почти всегда присутствовали на вечерахъ другъ у друга.

Даргомыжскій въ эти годы сильно привязался къ кружку молодыхъ тогда русскихъ композиторовъ и горячо относился къ ихъ произведеніямъ; видно было, какъ онъ радовался успѣхамъ ихъ и что онъ смотрѣлъ на музыку, совершенно какъ они, чего не было прежде. При жизни брата, я замѣчала, что какъ будто Даргомыжскій завидовалъ ему, потому что онъ иногда не упускалъ случая подсмѣяться и кольнуть брата, который всегда ему замѣчалъ: «Не ехидничай пожалуйста!»

Но, послѣ кончины Александра Сергѣевича, В. В. Стасовымъ были изданы письма его къ Л. И. Кармалиной, и въ нихъ ясно высказывается его недоброжелательство: онъ въ нихъ приписываетъ такіе недостатки Глинкѣ, которыхъ у него рѣшительно не было, а именно: говоритъ, что братъ единственно изъ тщеславія испрашивалъ позволенія посвящать свою музыку Ихъ Величествамъ и Ихъ Высочествамъ. Я это должна опровергнуть, какъ несправедливое обвиненіе. Я знаю всѣ произведенія брата и почему они сочинены и тутъ же выскажу:

Польскій, вальсъ и дуэтъ — «Вы не придете вновь» сочинены по просьбѣ покойной Прасковьи Арсеньевны Бартеневой, фрейлины покойной Государыни Александры Өеодоровны. Первыя вещи посвящены Ея Высочеству Маріи Николаевнѣ. На послѣдній (дуэтъ) Прасковья Арсеньевна дала Глинкѣ французскія слова, прося его распорядиться о переводѣ ихъ и положить на музыку; переводъ сдѣлалъ Петръ Павловичъ Дубровскій [2]); онъ былъ профессоромъ польскаго языка. Только переводъ былъ готовъ, братъ сочинилъ музыку и немедленно отправилъ меня къ Прасковьѣ Арсеньевнѣ отдать первый писанный экземпляръ. Потомъ она намъ передавала, что Великія Княжны Марія Николаевна и Ольга Николаевна съ удовольствіемъ пѣвали этотъ дуэтъ.

---

[1]) Кондитерская котораго была тогда въ Караванной.

[2]) О немъ есть въ «Запискахъ» Глинки.

Помѣщаю выписки изъ «Записокъ» брата:

«Весною (1849 года) я познакомился съ Владиміромъ Васильевичемъ Стасовымъ, весьма основательнымъ музыкантомъ, любителемъ изящныхъ искусствъ и весьма образованнымъ человѣкомъ. При немъ я пробовалъ сдѣлать музыку на слова Ободовскаго: «Палермо» (написанныя въ воспоминаніе пребыванія Императрицы Александры Өеодоровны въ Палермо), но не успѣлъ и взялъ слова съ собою въ Варшаву.

«Въ началѣ осени (1850 года) Государыня Императрица Александра Өеодоровна пріѣхала въ Варшаву; на другой день пріѣзда Ея Величества я сочинилъ романсъ Ободовскаго—«Палермо», который посвятилъ Государынѣ и который изданъ подъ именемъ: «Финскій заливъ».

«Въ октябрѣ того же 1850 года я былъ приглашенъ къ Государынѣ Императрицѣ на вечеръ. Это случилось по слѣдующему поводу: Великая Княжна Ольга Николаевна, пріѣхавшая также въ Варшаву, объявила князю Паскевичу, что она не уѣдетъ изъ Варшавы, не услыша и не увидя Глинки. Со мною были приглашены и Грюнберги: мать съ двумя дочерьми. Государыня самымъ ласковымъ образомъ привѣтствовала меня почти въ слѣдующихъ словахъ по русски: «Здравствуй, Глинка! что ты тутъ дѣлаешь?» На мой отвѣтъ, что я нахожусь въ Варшавѣ по причинѣ климата менѣе суроваго, нежели въ Петербургѣ, Ея Величество изволила сказать: «Разница небольшая, но я рада, очень рада тебя видѣть!» Я принужденъ былъ сбрить усы и бороду, такъ что, когда я взошелъ въ залу, гдѣ находились гости, приглашенные на вечеръ, князь Паскевичъ, видѣвшій меня въ усахъ и бородѣ прежде того, поклонился мнѣ насмѣшливо; я ему отдалъ поклонъ важный, но также насмѣшливый въ противоположномъ родѣ, послѣ чего князь поклонился мнѣ естественно, и я ему также. Послѣ этого мы съ княземъ болѣе не встрѣчались. Вскорѣ меня посадили за рояль, а около меня стояли дѣвицы Грюнбергъ; Великая Княжна Ольга Николаевна и Бартенева сѣли у самаго рояля».

Братъ неразъ говорилъ мнѣ, что покойный Государь Императоръ Александръ Николаевичъ, бывъ еще Наслѣдникомъ, при встрѣчѣ съ нимъ въ Киссингенѣ и другихъ мѣстахъ, очень милостиво относился къ нему, и, когда онъ сдѣлался Императоромъ, братъ вспомнилъ объ этомъ и съ любовью сочинилъ «Польскій» для коронаціи, который и былъ исполненъ, по приказанію Его Величества.

Всѣ эти доводы опровергаютъ взводимыя Даргомыжскимъ обвиненія на Глинку. Онъ не былъ тщеславенъ, но гордился своей музыкой, особенно «Русланомъ». Братъ весьма неохотно сочинялъ по просьбамъ другихъ; онъ вдохновлялся и писалъ, когда что нибудь пріятное волновало его.

Даргомыжскій былъ человѣкъ образованный, свѣтскій въ высшей степени, и поэтому онъ не былъ искрененъ: всякая фраза его имѣла подкладку. Послѣдніе годы жизни онъ очень перемѣнился и казался мнѣ правдивѣе и прямѣе.

Теперь очередь М. П. Мусоргскаго и А. П. Бородина. Начну съ М. П. Мусоргскаго: я его узнала ранѣе Бородина, а именно—въ 1866 году.

Дѣтство его и юность описаны В. В. Стасовымъ въ брошюрѣ, подъ заглавіемъ: «Памяти Мусоргскаго», которую онъ раздавалъ при постановкѣ памятника на могилѣ композитора, 27-го ноября 1885 года.

Когда я увидѣла Модеста Петровича впервые, онъ былъ уже 27-милѣтнимъ молодымъ человѣкомъ и блестящимъ офицеромъ Преображенскаго полка. Съ первой встрѣчи меня поразила въ немъ какая то особенная деликатность и мягкость въ обращеніи; это былъ человѣкъ удивительно хорошо воспитанный и выдержанный. Я его знала 15 лѣтъ и во все это время никогда не замѣтила, чтобъ онъ позволилъ себѣ вспылить или забыться и сказать кому бы то ни было хотя одно непріятное слово. И не разъ, на мои замѣчанія, какъ онъ можетъ такъ владѣть собою, онъ мнѣ отвѣчалъ: «Этимъ я обязанъ матери, она была святая женщина».

Къ Балакиреву Мусоргскій относился всегда одинаково, съ полнымъ уваженіемъ и удивленіемъ къ его великому таланту и неподражаемой музыкальной памяти; они встрѣчались постоянно весьма дружелюбно. В. В. Стасова, по его правдивой натурѣ, горячей любви къ искусству и замѣчательной энергіи, онъ по справедливости считалъ выше всѣхъ другихъ; во всемъ относительно музыки, литературы и проч. онъ всегда обращался къ нему за совѣтомъ, и, какъ извѣстно, В. В. Стасовъ никогда не отказывался быть полезнымъ всѣмъ и каждому, тѣмъ болѣе Мусоргскому, талантъ и личность котораго онъ такъ истинно любилъ. Объ отношеніяхъ Мусоргскаго къ Римскому-Корсакову я уже говорила.

Многіе часто подговаривали Мусоргскаго жениться; но его нерасположеніе къ браку доходило до смѣшнаго: онъ неразъ серьезно увѣрялъ меня, что ежели я прочитаю въ газетахъ извѣстіе о томъ, что онъ

застрѣлился или повѣсился, то это будетъ означать, что наканунѣ онъ женился.

Все время послѣ 1872 года Модестъ Петровичъ былъ въ самыхъ искреннихъ отношеніяхъ съ Бородинымъ, который писалъ тогда оперу «Князь Игорь», а онъ—оперу «Хованщина». Они очень часто бывали у меня вмѣстѣ; иногда присоединялся къ нимъ В. В. Стасовъ. Ежели Мусоргскій не видѣлъ долго Бородина, то я получала отъ него слѣдующую записку: «Голубушка Людмила Ивановна, вотъ о чемъ просить буду: мы съ Бородинымъ хотѣли бы къ Вамъ попасть въ четвергъ, 22-го января, въ 8 часовъ вечера, съ цѣлью Васъ повидать и Бородинскую Героическую симфонію (H-moll) посмотрѣть. Буде не затруднитъ Васъ, голубушка, разрѣшите намъ видѣть Васъ, — вѣдь всѣ хорошія музыкальныя дѣла у Васъ заводились и у Васъ дѣлались: я, какъ котъ, къ дому привыкаю. Бородинъ отъ себя войдетъ къ Вамъ съ челобитной». И эти вечера вдвоемъ или втроемъ были самые искренніе и пріятные.

Мусоргскій былъ въ самыхъ дружескихъ отношеніяхъ съ Э. Ф. Направникомъ, Г. П. Кандратьевымъ, И. А. Мельниковымъ, Ѳ. П. Комисаржевскимъ и другими артистами. Я не упоминаю тутъ о Петровыхъ, потому что у нихъ въ семьѣ онъ былъ совершенно свой человѣкъ; объ этомъ я уже говорила.

Александръ Порфирьевичъ Бородинъ, по мягкости характера и по деликатности, имѣлъ много общаго съ Мусоргскимъ, но въ немъ не было его живости и энергіи; онъ ко всему относился спокойнѣе и сдержаннѣе. Доброты онъ былъ неизреченной: у него на квартирѣ всегда бывали студенты и студентки, которымъ онъ давалъ пріютъ у себя и потомъ устраивалъ ихъ судьбу; не проходило дня, чтобъ онъ не заботился и не просилъ кого нибудь изъ высокопоставленныхъ лицъ о какомъ нибудь несчастномъ или несчастной.

Свою химію онъ любилъ выше всего, и, когда мнѣ хотѣлось ускорить окончаніе его музыкальной вещи, я его просила заняться ею серьезно; онъ, вмѣсто отвѣта, спрашивалъ: «Видали ли вы на Литейной, близъ Невскаго, магазинъ игрушекъ, на вывѣскѣ котораго написано: «Забава и дѣло»? На мое замѣчаніе: «Къ чему это?» — «А вотъ видите ли, для меня музыка—забава, а химія—дѣло». И точно, онъ писалъ только тогда, когда былъ нездоровъ или лѣтомъ, когда уже рѣшительно былъ свободенъ отъ занятій химіей.

Въ 1882 году, 16-го сентября, въ день моего Ангела, онъ принесъ мнѣ свой большой поясной портретъ, съ разными нотами, выписанными изъ его произведенiй и съ нижеслѣдующею надписью внизу портрета: «Дорогой всему нашему музыкальному кружку, горячо любимой и уважаемой Людмилѣ Ивановнѣ Шестаковой, на память отъ искренно ей преданнаго автора *неоканчиваемой* оперы «Князь Игорь». А. Бородинъ».

Странно, онъ даже подчеркнулъ слово *неоканчиваемой*, какъ будто предчувствовалъ, что это предсказанiе осуществится. Какъ то послѣ годъ отъ году пошли у него разныя неудачи, болѣзнь жены, потомъ оказался у него порокъ сердца, который и свелъ его въ могилу въ 1887 году. Послѣднiе годы онъ часто, во время разговора, дѣлался какимъ то апатичнымъ, даже начиналъ дремать; я думала, что это отъ усталости, но оказывалось, что болѣзнь его усиливалась; онъ не поддавался ей и никакъ не думалъ, что конецъ его такъ близокъ. За пять дней до этой ужасной катастрофы онъ провелъ у меня вечеръ, просидѣлъ довольно долго, пилъ чай и разсказывалъ свои планы на будущее.

Не пишу о немъ болѣе, такъ какъ въ книгѣ, составленной В. В. Стасовымъ, изданной А. С. Суворинымъ, подъ заглавiемъ: «А. П. Бородинъ, его жизнь, переписка и музыкальныя статьи», можно прочесть всѣ подробности объ этомъ глубоко-любимомъ и уважаемомъ всѣми, кто только его зналъ, человѣкѣ.

1894 года, 21 декабря.

Вотъ все, что я нашла возможнымъ помѣстить нынѣ въ «Ежегодникѣ» изъ моихъ воспоминанiй, находящихся въ Публичной Библiотекѣ, о семьѣ русскихъ композиторовъ. Изъ нихъ о покойныхъ я написала все, что знала. Что же касается до живыхъ, то я не позволила себѣ распространяться о нихъ, находя это весьма неловкимъ. Предоставляю впослѣдствiи издать цѣликомъ мои воспоминанiя. Но считаю не лишнимъ прибавить, что, кромѣ вышеупомянутыхъ мною лицъ, есть и другiя, а именно: А. К. Лядовъ, С. М. Ляпуновъ, Ф. М. Блуменфельдъ, А. С. Аренскiй, Н. А. Соколовъ, С. И. Танѣевъ, I. И. Витоль. Иныхъ изъ нихъ я знаю лично, а музыку слышала многихъ, и нельзя не порадоваться успѣхамъ молодыхъ композиторовъ.

Л. Шестакова.

Сатира на Аблесимова.

Объ отношеніяхъ Аблесимова къ современнымъ ему писателямъ знаемъ мы очень немного. По преданію, онъ съ молодыхъ лѣтъ былъ близокъ съ Сумароковымъ, сочиненія котораго онъ переписывалъ [1]). Безъ сомнѣнія, былъ онъ знакомъ и съ Н. И. Новиковымъ, такъ какъ сотрудничалъ въ его журналѣ и въ его типографіи безвозмездно печаталъ своего «Разкащика забавныхъ басень». Если не близость, то знакомство существовало у него также съ графомъ А. П. Шуваловымъ, авторомъ многихъ французскихъ стихотвореній; знакомство это началось едва ли не въ 1767 году въ Коммиссіи о сочиненіи проекта новаго уложенія, гдѣ графъ Шуваловъ былъ директоромъ дневныхъ записокъ [2]), а Аблесимовъ могъ быть однимъ изъ «сочинителей», т. е. секретарей. Графу Шувалову Аблесимовъ посвятилъ свои «Сказки», вышедшія въ свѣтъ въ 1769 году. Инаго, крайне враждебнаго характера были отношенія Аблесимова къ небезъизвѣстному драматургу Вл. И. Лукину. О причинѣ этой вражды можно догадываться. Изъ напечатанныхъ во «Всякой Всячинѣ» произведеній Аблесимова мы узнаемъ, что имъ была написана и представлена директору театра (И. П. Елагину) комедія. Болѣе года Аблесимовъ не получалъ отвѣта отъ Елагина, но, наконецъ, комедія была возвращена автору съ отказомъ поставить ее на сцену. А такъ какъ весьма близкимъ человѣкомъ къ Елагину былъ Лукинъ, то Аблесимовъ могъ свою неудачу приписывать интригамъ Лукина, тѣмъ болѣе, что послѣдній

[1]) *Евгеній, митрополитъ.* Словарь русскихъ свѣтскихъ писателей, т. I.

[2]) Русскій Вѣстникъ, 1861, № 12, приложеніе, стр. 67.

весьма недружелюбно относился ко многимъ другимъ современнымъ писателямъ (Сумарокову, Княжнину, Фонвизину, М. Попову [1]). Отголоски этой вражды Аблесимова съ Лукинымъ находимъ и въ литературѣ того времени. Въ письмѣ, помѣщенномъ во «Всякой Всячинѣ» [2]), Аблесимовъ объявляетъ, что онъ хотѣлъ хулителя своей комедіи тоже вывести въ комедіи, но потомъ рѣшилъ писать сказки, такъ какъ «скорѣе за нихъ выбранятъ или спасибо скажутъ». Аблесимовъ приложилъ при этомъ письмѣ сказку—«Стыдъ хулителю», но она не была напечатана во «Всякой Всячинѣ», потому что была уже раньше помѣщена въ «Трутнѣ» вмѣстѣ съ другой сказкой—«Игрокъ, сдѣлавшійся писцомъ» [3]). Несомнѣнно, и эта вторая сказка была направлена противъ Лукина, который, въ предисловіи къ своей комедіи—«Мотъ, любовію исправленный», сознается, что онъ долго предавался карточной игрѣ. Первое изъ этихъ произведеній Аблесимова совсѣмъ плохо: оно грубо, безъ малѣйшаго остроумія, въ немъ авторъ разсказываетъ крайне растянуто, какъ одинъ игрокъ бросилъ карты и сталъ заниматься литературой, но потомъ какъ то разъ усѣлся опять за игру и, поспоривъ съ партнеромъ, былъ имъ жестоко поколоченъ. Вторая сказка нѣсколько лучше. Здѣсь передъ нами ученый, который

.... «Какимъ-то рокомъ,
Втирался ль бокомъ,
Тянулся ль блокомъ,
Взмостился мыслію на Геликонъ»

и съ презрѣніемъ смотритъ на современныхъ писателей и «хулитъ всѣхъ заочно, а въ очи нѣтъ». Но такъ какъ его судъ былъ основанъ на личностяхъ, а не на дѣйствительномъ пониманіи достоинствъ и недостатковъ критикуемыхъ имъ произведеній, то однажды онъ очутился въ смѣшномъ положеніи. Вступивъ въ споръ, онъ началъ хвалить «Лирика» (Ломоносова) и бранить «Драмматиста» (Сумарокова). Слыша это одинъ изъ гостей

.... «Ученому изъ лириковыхъ дѣлъ
Двѣ строфы лучшія по памяти прочелъ.
Тогда хвалами

---

[1]) О полемикѣ Лукина съ современными ему писателями см. въ статьѣ А. Н. Пыпина: В. И. Лукинъ (Сочиненія и переводы Лукина и Ельчанинова. Спб. 1868).

[2]) Стр. 32.

[3]) Трутень, 1769, лл. XI и XII.

Ученый до небесъ
Тѣ строфы превознесъ,
Другихъ же называлъ творцовъ ослами.
Еще гость строфу тожъ немедленно прочелъ;
Ученый лучшею изъ всѣхъ сію почелъ:
Она была изрядна въ самомъ дѣлѣ;
А онъ, хваля ее колико силы въ тѣлѣ,
Сказалъ: «Она еще важняе прежнихъ двухъ;
Не поражаетъ ли ума сей строфы слухъ?
Не восхищаетъ ли тѣмъ духъ?
Нельзя сыскать ни въ чемъ подобна слога чиста!»
«А это строфа Драмматиста»,
Сказалъ гость вдругъ
Сему учену мужу».

Аблесимовъ, въ свою очередь, тоже подвергался литературнымъ нападеніямъ и главнымъ образомъ изъ-за «Мельника» [1]). Сюжетъ этой пьесы, заимствованный изъ быта «подлаго» народа, и соотвѣтствующій ему языкъ казались нѣкоторымъ слишкомъ грубыми, недостойными просвѣщеннаго вниманія, и взглядъ этотъ выразился въ сатирической одѣ творцу «Мельника». Ода эта была еще въ 1881 году напечатана г. Губерти, причемъ авторомъ этого произведенія г. Губерти считалъ Лукина [2]). Эту же оду находимъ мы и въ рукописномъ сборникѣ Румянцевскаго Музея, за № 3039 (3-я тетрадь). Но здѣсь передъ нами совершенно иная редакція, съ лишней (третьей) строфой, съ весьма многочисленными и значительными варіантами; вотъ почему мы и сочли не лишнимъ напечатать и эту редакцію [3]).

[1]) См. нашу статью о «Разкащикѣ забавныхъ басень», помѣщенную въ изданіи С. А. Венгерова: Русская поэзія, выпускъ IV, стр. 709.

[2]) Россійская Библіографія, 1881, стр. 599 и 600. Ода извлечена изъ принадлежащаго г-ну Губерти рукописнаго сборника разныхъ стихотвореній конца XVIII и начала XIX вѣка. Совершенно сходный списокъ, извлеченный изъ рукописнаго сборника академика А. Ѳ. Бычкова, видѣли мы у академика Л. Н. Майкова.

[3]) Рукопись № 3039 состоитъ изъ трехъ тетрадей, въ которыхъ помѣщены большею частью поэтическія произведенія прошлаго столѣтія. (Отчетъ Московскихъ Публичнаго и Румянцевскаго Музеевъ за 1886—1888 гг. М. 1889, стр. 91). Въ печатаемой нами редакціи важно, между прочимъ, указаніе, что Аблесимовъ былъ издателемъ «Разкащика забавныхъ басень»; журналъ этотъ выходилъ безъ имени издателя, и Аблесимовъ до сихъ поръ

Ода похвальная автору Мельника, соч. въ Тулѣ 1781 года.

1.

Подай мнѣ, муза, балалайку,
Хочу я оду отодрать,
И въ стихотворческую шайку
Себя намѣренъ записать,
Иду не на Парнасъ, на Прѣсню
И пѣть хочу похвальну пѣсню
Премудра Мельника творцу,
Пускай, хоть я не *ворожища* [1])
Однако жъ, тяпнувъ *ковшъ пивища*,
Хвалу свахляю молодцу.

2.

Пермескихъ водъ я не пилъ сроду
И не былъ съ музами знакомъ,
Хочу, однако, сляпать оду
Не искусившимся перомъ.
О, авторъ Мельника достойный!
Я стихъ пою тебѣ пристойный;
Вѣдь, ты пригоденъ для всего:
Ты въ операхъ своихъ прекрасенъ,
Разскащикъ пресмѣшныхъ ты басенъ,
Достоинъ пѣнья ты сего.

3.

Какъ вѣтромъ мельница вертится,
Искусной правима рукой,
Такъ духъ мой пѣть тебѣ стремится,
Прельщаемъ будучи тобой.
Ты Мельникомъ себя прославилъ
И пѣть хвалу себѣ заставилъ

считался его издателемъ только на основанiи свидѣтельства Зауервейда (въ «Russische Theatralien» 1784 г.).

[1]) Слова, напечатанныя *курсивомъ*, взяты изъ пьесы Аблесимова.

Взнесенъ незапно на Парнасъ,
Ты всѣхъ піитовъ презираешь,
Рахманными ихъ всѣхъ считаешь,
И всюды слышенъ сей намъ гласъ.

4.

Своею оперой прекрасной
Кинольту далъ ты тулумбазъ
И Метастазію ужасный
Ты ею же *отвѣсилъ разъ*.
Фаваръ съ тобой не входитъ *въ спорецъ*,
Вѣдь, ты у насъ не *однодворецъ*,
Тягаться льзя ль имъ всѣмъ тобой?
Ты купишь добрую *плетищу*
Да подрумянишь имъ спинищу,
Такъ споръ они забудутъ свой.

5.

Не чти хвалу мою *обманомъ*,
Не мни, чтобъ шутку я писалъ;
Я сроду не бывалъ *цыганомъ*
И *лжи во вѣки не сплеталъ*.
Мы всю твою узнали цѣну,
Какъ ты луну стащилъ на сцену
И лошадь на театръ привелъ.
Ты посидѣлки намъ представилъ,
Пѣть пѣсни свадебны заставилъ
И слушать ихъ ты намъ велѣлъ.

6.

Отцомъ стиховъ мы Аполлона
За что чтимъ всѣ, что къ намъ онъ *дюжъ*,
Но въ пѣніи Парнаска тона
Ты самъ не менѣе *уклюжъ*—
Нерѣдко иногда *подъ нужу*
Стихи пускаешь ты наружу

 10

Не хуже Феба самого.
Твоя Анюта *пригожайка*
И *сватъ Гаврила ворожайка*
Пера достойны твоего.

7.

Но что я много заболтался
И медлю честь тебѣ воздать?
Чего еще я дожидался,
Тебя чтобъ лавромъ увѣнчать?
Пегазъ пускай хоть нынѣ занятъ
И быть тобой не можетъ нанятъ,
Но ты изъ Мельника возьми
Коня и на Парнасъ пустися,
Тамъ къ музамъ съ Мельникомъ явися
И награжденіе пріими.

8.

Ужъ въ мысляхъ зрю тебя взмощенна
На борзаго коня сего
Скакать на Пинды устремленна
Искать вѣнца тамъ своего.
На холмъ ты лошадь понуждаешь
Плетищей бодрость въ ней раждаешь,
Желая лавръ за свой взять стихъ.
Но какъ ты къ музамъ не тянулся,
Твой конь къ несчастію споткнулся
И ты вѣнка не получилъ.

Сообщилъ **Н. Тупиковъ.**

Владиміръ Игнатьевичъ Лукинъ.

(По поводу 100-лѣтія со дня его смерти).

Русскій театръ, начало котораго относится къ XVII вѣку, очень долго не имѣлъ національнаго, русскаго репертуара. Не говоря уже о XVII вѣкѣ, въ теченіе всего XVIII и въ началѣ XIX на русской сценѣ разыгрываются не имѣющія никакого отношенія къ русской жизни и нравамъ французскія или англійскія пьесы, переведенныя часто очень плохо на русскій языкъ. Попытки ввести національный элементъ относятся къ половинѣ XVIII вѣка. До насъ дошла, напримѣръ, афиша комической оперы, составленной И. А. Дмитревскимъ—«Танюша или Счастливая встрѣча», въ которой выведены дѣйствующія лица: помѣщикъ, унтеръ-офицеръ, староста деревенскій и друг. [1]). Есть извѣстіе о «комедіи на музыкѣ», поставленной въ 1740 годахъ, содержаніе которой взято было авторомъ «изъ древнихъ русскихъ сказокъ» [2]). Чѣмъ дальше, тѣмъ больше и больше дѣлалось такого рода попытокъ; въ комедіяхъ все чаще и чаще начали появляться черты изъ русской народной жизни. Въ обществѣ почувствовался интересъ къ этой жизни, и это должно было у нѣкоторыхъ писателей сознательно, у другихъ совершенно непроизвольно, отразиться на ихъ произведеніяхъ. Необходимость имѣть пьесы съ національнымъ содержаніемъ и недовольство переводнымъ репертуаромъ чувствовалось къ концу XVIII вѣка уже многими, но

[1]) *В. Морковъ.* Историческій очеркъ русской оперы, стр. 159.

[2]) *А. Н. Пыпинъ.* Исторія этнографіи, т. I, стр. 72.

далеко не большинствомъ. Къ меньшинству принадлежалъ, между прочимъ, и Владиміръ Игнатьевичъ Лукинъ, умершій 9-го іюля 1794 года. Сто лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, и этого времени оказалось вполнѣ достаточнымъ для того, чтобъ имя его было совершенно забыто. А, между тѣмъ, въ свое время живо интересовались этимъ «хулителемъ» Сумарокова. Сатирическіе журналы того времени переполнены пасквилями на него, на его комедіи, на его требованія и взгляды. Личность Лукина представляетъ интересъ, благодаря этимъ взглядамъ, выдвинувшимъ его изъ среды современниковъ. Его біографія любопытна по многимъ фактамъ, рисующимъ современное ему общество и тогдашніе литературные нравы [1]).

Родился В. И. Лукинъ 8-го іюля 1737 года [2]). Отецъ его, бѣдный дворянинъ, владѣвшій всего 60 душами крестьянъ, далъ всетаки сыну хорошее по тому времени образованіе. Мальчикъ не только научился грамотѣ, читать и писать «по росиски», но обучался также ариѳметикѣ и геометріи и усвоилъ себѣ языки французскій, нѣмецкій и даже латинскій, а потому имѣлъ возможность ознакомиться съ лучшими произведеніями европейской литературы и науки [3]). Недостатокъ матеріальныхъ средствъ не позволялъ ему занять въ обществѣ болѣе или менѣе самостоятельнаго положенія. «Я родился на свѣтъ», писалъ онъ, «къ принятію одолженій отъ сердецъ великодушныхъ», и потому поступилъ на службу въ Сенатъ простымъ копеистомъ (въ 1752 году), что впослѣдствіи давало поводъ къ насмѣшкамъ со стороны его литературныхъ враговъ. Въ этой должности онъ пробылъ четыре года, послѣ чего (23-го мая 1756 года) былъ назначенъ Лейбъ-Кампаніи копеистомъ съ рангомъ полеваго сержанта, а черезъ три года былъ произведенъ въ подпоручики. Въ этомъ чинѣ онъ принималъ участіе въ Семилѣтней войнѣ, и потому въ 1760 и 1761 гг. находился въ Пруссіи. Можетъ быть, въ это же время удалось ему побывать и въ Парижѣ, на что постоянно указываютъ его литературные противники. Въ 1762 году,

[1]) Сочиненія В. И. Лукина изданы, подъ редакціей П. А. Ефремова, въ 1868 году, вмѣстѣ со статьей А. Н. Пыпина, представляющей собой единственное обстоятельное и детальное изслѣдованіе литературной дѣятельности В. И. Лукина.

[2]) *В. И. Саитовъ.* Петербургскій некрополь, стр. 77.

[3]) Указывая на то, что на русскомъ языкѣ нѣтъ «сочиненія, которое бы хотя малое свѣдѣніе о театральныхъ сочиненіяхъ подавало», Лукинъ говоритъ, что хорошо было бы составить такое руководство. «Мнѣ оно», замѣчаетъ онъ, «не весьма нужно, потому что я о томъ и на чужихъ языкахъ читать могу».—Сочиненія В. Лукина, стр. 119—120.

однако, В. И. Лукинъ состоялъ на службѣ секретаремъ у графа К. Г. Разумовскаго, бывшаго въ то время малороссійскимъ гетманомъ [1]). Около этого же времени онъ близко сошелся съ извѣстнымъ меценатомъ, И. П. Елагинымъ, который помогъ ему «выдти въ люди». Въ 1765 году, въ маіорскомъ рангѣ, Лукинъ уже находился въ Кабинетѣ Ея Величества секретаремъ при кабинетъ-министрѣ Елагинѣ, бывшемъ въ то же время и вице-президентомъ Дворцовой Канцеляріи, а въ 1791 году былъ уже дѣйствительнымъ статскимъ совѣтникомъ, кавалеромъ Владиміра 3-й степени и присутствующимъ въ Придворной Конторѣ.

Благодаря тому же Елагину, выступилъ Лукинъ и на литературное поприще. Первымъ трудомъ его въ этой области былъ начатый Елагинымъ переводъ знаменитаго въ то время романа—«Приключенія маркиза Г* или Жизнь благороднаго человѣка, оставившаго свѣтъ». Двѣ послѣднія части переведены были Лукинымъ, хотя и вышли безъ имени переводчика. Въ предисловіи къ переводу Лукинъ выражаетъ благодарность Елагину за то, что вразумилъ его «къ познанію прямой красоты словесныхъ наукъ», «побудилъ къ упражненію въ нихъ» и т. д. Уже въ этомъ предисловіи къ своему *первому* литературному труду Лукинъ говоритъ о «злоязычникахъ», позже дѣйствительно преслѣдовавшихъ каждое его произведеніе и особенно усилившихъ свои нападенія послѣ того, какъ Лукинъ началъ писать комедіи.

Враждебныя отношенія къ Лукину первоначально не имѣли никакого, вѣроятно, принципіальнаго значенія. Образованность, удачная служебная карьера, близость, почти дружба съ такимъ человѣкомъ, какъ Елагинъ, возмущали многихъ, тѣмъ болѣе, что Лукина считали человѣкомъ, «коего и самая природа и всѣ на свѣтѣ законы сдѣлали ниже» другихъ. Фонвизинъ, напримѣръ, писалъ прямо, что ему совершенно невозможно служить вмѣстѣ съ человѣкомъ, коего «отцы и предки во весь свой вѣкъ чиновъ не имѣли», что Лукинъ — чрезвычайно коваренъ, хитеръ, золъ и т. д. Но тотъ же Фонвизинъ, негодовавшій на Лукина за его «высокомѣріе», «тяжелый нравъ», не могъ не назвать его «имѣющимъ разумъ».

Послѣднее обстоятельство, вѣроятно, служило причиной той вражды, съ которой отнеслись къ Лукину и въ современныхъ литературныхъ кружкахъ. Уязвленное самолюбіе и зависть играли въ то время и здѣсь большую роль. По словамъ Порошина, достаточно было назвать имя Лукина для того,

[1]) Архивная справка М. Д. Хмырова.—Сочиненія В. Лукина, стр. 512.

чтобы Сумароковъ вышелъ изъ себя. Литературная дѣятельность, начавшаяся въ 1763 году, когда, «отставъ отъ игры (въ карты) и отъ службы воинской», Лукинъ началъ «прилежать къ словеснымъ наукамъ» и сѣлъ за переводъ извѣстнаго романа, была результатомъ предварительной работы и серьезнаго изученія словесныхъ наукъ, къ которымъ онъ «всегдашнюю имѣлъ склонность». Вращаясь въ кружкѣ Елагина, онъ могъ неразъ обнаружить свое превосходство надъ современными литературными дѣятелями, могъ высказать свои взгляды на литературу и ея представителей, похулить даже самого Сумарокова—этого «мнимаго властнаго судію въ словесныхъ наукахъ». Такимъ образомъ, вполнѣ естественно, что, еще до выступленія на литературное поприще, онъ могъ уже имѣть враговъ, «злоязычниковъ», ожидавшихъ только удобнаго случая для того, чтобы вылить свою злость. Такимъ поводомъ были комедіи Лукина, появившіяся и въ печати, и на сценѣ. Въ 1763 году появился его переводъ комедіи Реньяра—«Les Ménechmes», подъ заглавіемъ: «Менехмы или Близнецы (СПб. 1763 г.), затѣмъ,—«Ревнивой, изъ заблужденія выведенной», переводъ трехъ-актной комедіи Кампистрона, а въ 1765 году вышло въ свѣтъ цѣлое собраніе сочиненій Лукина, подъ заглавіемъ: «Сочиненіи и переводы Владиміра Лукина», въ которое вошли комедіи: «Мотъ, любовію исправленной», «Пустомеля», «Награжденное постоянство» и «Щепетильникъ». Всѣ онѣ, кромѣ «Мота»,—передѣлки съ французскихъ комедій, «склоненныя» отчасти на русскіе нравы [1]). Такимъ же характеромъ отличаются и болѣе позднія его произведенія: «Тесть и зять», комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ («Dupuis et des Ronais» Коллэ); «Разумной вертопрахъ», комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ («Le sage étourdi» Буасси); «Задумчивой», комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ («Le distrait» Реньяра); «Вторично вкравшаяся любовь», комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ («La seconde surprise de l'amour» Мариво).

Изъ всѣхъ этихъ комедій вполнѣ оригинальной, хотя и не далеко ушедшей отъ французскаго трафарета, является комедія—«Мотъ, любовію исправленной», которую Лукинъ написалъ на основаніи собственныхъ наблюденій надъ жизнью игроковъ. По его словамъ, онъ самъ «въ ономъ вредномъ ремеслѣ долго упражнялся», часто видѣлъ, «сколь много молодыхъ людей, завидными дарованіями отъ природы надѣленныхъ, губятъ

[1]) «Пустомеля» — изъ «Le babillard» Буасси, «Награжденное постоянство» — изъ «L'amante amant» Кампистрона, «Щепетильникъ» — изъ «Boutique de bijoutier».

время въ позорномъ мотовствѣ, и сколь многіе отъ того приходятъ въ бѣдность, отъ бѣдности въ крайность, а отъ крайности въ дѣла предосудительныя». Въ его воображеніи постоянно рисовалась комната, наполненная толпой людей, нерѣдко—болѣе, чѣмъ въ сто человѣкъ. «Изъ сотни обыкновенно одинъ или двое, подобно Крезу и Мидасу, имѣютъ передъ собою золотыя горы, возвышенныя изъ иждивенія несчастныхъ ихъ противуборниковъ, или, лучше сказать, изъ крови и жизни ихъ. Выигрывающіе богачи сидятъ кичливо, о столъ облокотяся, и имѣя видъ веселый, изъявляютъ неописанное удовольствіе, грабя звѣрски свою братію. А злосчастные игроки, истощающіе послѣднія силы, разные имѣютъ виды. Иные подобны блѣдностью лицъ мертвецамъ, изъ гробовъ встающимъ; иные кровавыми очами — ужаснымъ фуріямъ; иные унылостью духа — преступникамъ, на казнь ведущимся и т. д.». Обманы, подлости, совершавшіеся въ этомъ притонѣ, ростовщичество возбудили въ Лукинѣ «неумолкное раскаяніе» и побудили бросить игру. Чтобы «показать въ предосторожность молодымъ людямъ опасности и позоръ, отъ мотовства случающіеся», онъ рѣшилъ написать комедію.

Въ комедіи этой, состоящей изъ 5-ти актовъ, главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является добрый молодой человѣкъ, Добросердовъ, въ два года промотавшій отцовское имѣніе. Кредиторы настоятельно и неотвязно требуютъ у него отдачи долговъ и грозятъ въ противномъ случаѣ посадить въ тюрьму. Добросердовъ, между тѣмъ, бросилъ уже карточную игру; любовь къ молодой, богатой дѣвушкѣ, Клеопатрѣ, обѣщаетъ ему впереди спокойную, счастливую жизнь. Онъ надѣется, что богатый дядя, разсердившійся на него за его безпутную жизнь, узнавъ невѣсту и увидѣвъ его исправившимся, проститъ ему прежнее, избавитъ его отъ долговъ и дастъ ему возможность жить честно и спокойно. Слуга Василій и горничная княжны Клеопатры, Степанида, сочувствуютъ Добросердову и помогаютъ имъ бѣжать (Клеопатра живетъ у тетки, которая сама влюблена въ Добросердова). Излишняя довѣрчивость послѣдняго къ притворившемуся другомъ Злорадову, раньше обобравшему его, портитъ все дѣло. Въ рѣшительную минуту Злорадовъ сообщаетъ теткѣ о томъ, что племянница хочетъ бѣжать съ Добросердовымъ и извѣщаетъ о томъ же кредиторовъ, которые обступаютъ домъ и тянутъ Добросердова въ тюрьму. Княгиня отправляетъ племянницу въ монастырь и гонитъ Добросердова.... Вдругъ, какъ deus ex machina, является

братъ Добросердова, который сообщаетъ ему, что дядя умеръ, простивъ его, и поздравляетъ съ богатымъ наслѣдствомъ. Картина мѣняется. Удовлетворенные кредиторы набрасываются тогда на Злорадова, требуютъ отъ него денегъ и тащатъ въ тюрьму. Добросердовъ женится на Клеопатрѣ, которая встрѣтилась по дорогѣ въ монастырь съ его братомъ и возвратилась домой; она прощаетъ своихъ враговъ, благодаритъ вѣрнаго слугу Василія, даритъ ему двѣ тысячи рублей и даетъ отпускную, отъ которой тотъ отказывается.

Самъ Лукинъ чувствовалъ недостатки своей комедіи; онъ сознавалъ, что у него нѣтъ тѣхъ «превосходныхъ достоинствъ», которыя необходимы для «сдѣланія писаніемъ пользы», что у него нѣтъ необходимаго для этого таланта. Дѣйствительно, всѣ почти лица въ комедіи, кромѣ крѣпостнаго дядьки Василія, далеко не отличаются жизненностью, законченностью характеровъ. Кредиторы, Докукинъ и Безотвязный, являющіеся въ началѣ комедіи съ вполнѣ опредѣленнымъ характеромъ, на который указалъ самъ авторъ, давшій имъ такія фамиліи, дѣйствующіе вполнѣ самостоятельно и естественно, вдругъ совершенно неожиданно въ концѣ комедіи являются людьми добродушными, только настроенными Злорадовымъ. О появленіи брата Добросердова, устраивающаго все къ лучшему, карающаго порокъ, вознаграждающаго добродѣтель,—и говорить нечего... Притомъ пьеса рисуетъ намъ только *результатъ* двухлѣтняго мотовства Добросердова, а не самое мотовство, какъ, повидимому, задумывалъ авторъ. Онъ самъ указываетъ на это, какъ на недостатокъ. «Ежели бы мой Мотъ», говоритъ онъ въ предисловіи, «расточалъ имѣніе на театрѣ, то не было бы у меня скучнаго перваго дѣйствія, гдѣ я долженствовалъ длиннымъ повѣствованіемъ обременить слухъ зрителей» [1]). Сдѣлалъ же онъ это потому, что боялся слишкомъ близко подходить къ комедіи Детуша, посвященной тому же предмету. Онъ сознавалъ, что «Мотъ» Детуша «блестящъ тѣмъ, что въ глазахъ зрителей проматывается, и велелѣпіемъ своимъ украшаетъ театръ и *дѣйствіе оживляетъ*», но принять его за образецъ не хотѣлъ, опасаясь упрека въ подражательности со стороны «злоязычниковъ», еще до появленія пьесы на сценѣ, предсказывавшихъ, что это будетъ не болѣе, какъ худой «переводъ Детушева *Диссипатера*, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ испорченный...».

[1]) Сочиненія В. Лукина, стр. 11.

Лукинъ дѣйствительно не ошибся относительно своихъ «хулителей». Начали ходить самые разнообразные слухи по поводу его новой комедіи. Сумароковъ негодовалъ на дерзость сочинителя, а многіе, даже не читавшіе комедіи, прямо предсказывали ей неуспѣхъ. Въ среду, въ 5 часовъ, въ день спектакля «почти весь партеръ наполнился, а ложи и того раньше», разсказываетъ Лукинъ. Еще до начала представленія, «многіе изъ противниковъ моихъ кричали, что не моего пера плоды увидятъ, а коли моего, такъ, конечно, кѣмъ либо правленные. Началась комедія. Первое дѣйствіе до конца прошумѣли, прокашляли, просморкали и табакъ пронюхали, а два главные русскаго языка ненавистники, Пустозвяковъ и Чужехватовъ, разносили по партеру прошлогоднія вѣдомости, сказывая зрителямъ, что веселѣе ихъ читать, нежели представляемый вздоръ слушать....» [1]). Несмотря на все это, комедія имѣла несомнѣнный успѣхъ. Дмитревскій, Поповъ и актриса Михайлова, участвовавшіе въ спектаклѣ, прекрасно сыграли свои роли и доставили комедіи такой успѣхъ, на который не разсчитывалъ самъ авторъ. Такой же успѣхъ имѣла и поставленная въ тотъ же день (19-го января 1765 года) другая пьеса Лукина—«Пустомеля». По словамъ Порошина, «обѣ аплодированы были весьма много». Успѣху «Мота» способствовало отчасти то, что въ пьесѣ выведены были «два смѣшныхъ *подлинника*, которыхъ представлявшіе актеры весьма искуснымъ и живымъ подражаніемъ, выговоромъ, ужимками и тѣлодвиженіемъ, также и сходственнымъ къ тому платьемъ, зрителей весьма много смѣшили». Эти выведенные въ комедіи *подлинники*, т. е. живыя, всѣмъ извѣстныя *личности*, показываютъ, что у Лукина, какъ и у Сумарокова и другихъ современныхъ ему писателей, не было ни силъ, ни таланта для того, чтобы сообщить комедіи интересъ и комизмъ мастерскимъ изображеніемъ характеровъ и нравовъ общества,—это достигалось намеками на личности, *подлинники*, сплетни, всѣмъ извѣстныя происшествія. Успѣхъ подобнаго рода пьесъ объясняется, такимъ образомъ, тѣмъ же, чѣмъ создается въ наше время успѣхъ разнаго рода «Обозрѣній Петербурга», привлекающихъ постоянно массу публики, или куплетовъ, содержащихъ въ себѣ намеки на злобы дня, и т. под.

Труднѣе было бороться Лукину съ сатирическими журналами 1769—1770 гг., въ которыхъ то и дѣло встрѣчаются тонкіе и не тонкіе намеки

---

[1]) На это же намекаетъ Лукинъ въ своей комедіи «Награжденное постоянство».— Сочиненія, стр. 124.

на Лукина, насмѣшки надъ его комедіями, слогомъ, орѳографіей, взглядами. А. Н. Пыпинъ собралъ цѣлый рядъ «критическихъ» замѣчаній на Лукина и его комедіи, которыя были помѣщены въ «Трутнѣ», «Смѣси» и «Всякой Всячинѣ» [1]).

Въ 1768—1769 гг. появились комедіи Лукина: «Тесть и зять», «Вертопрахъ» и «Задумчивой», вызвавшія насмѣшки во всѣхъ трехъ журналахъ. Въ «Смѣси» сравнивались комедіи Лукина съ «Телемахидой», въ которой Фенелонъ такъ же обезображенъ, какъ Коллэ въ переведенной Лукинымъ комедіи «Dupuis et des Ronais». По словамъ «Всякой Всячины», одной зрительницѣ разломили голову постоянныя «а! а!», а въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ было трогательное, она смѣялась до такой степени, что ее привезли домой больною. Особенно возмущало всѣхъ «критиковъ» то обстоятельство, что Лукинъ не признавалъ такихъ авторитетовъ, какъ Сумароковъ, и не только позволялъ себѣ не соглашаться съ ними, но даже нерѣдко высмѣивалъ ихъ въ предисловіяхъ къ своимъ сочиненіямъ. Въ «Смѣси» поэтому осмѣивался «бѣдный писатель, который думаетъ, что никто не можетъ писать хорошо, затѣмъ, что онъ пишетъ худо; онъ, будучи въ презрѣніи у всей публики, презираетъ всѣхъ хорошихъ писателей, и, чѣмъ славнѣе писатель, тѣмъ болѣе его ненавидитъ». Въ другомъ мѣстѣ разсказывалось объ одномъ господинѣ, который, вздумавъ разбогатѣть отъ своихъ сочиненій, «писалъ лѣтъ шесть въ досаду Музъ и Аполлона; но, увидя нынѣ, что нѣтъ отъ того прибыли, осердился на всѣхъ хорошихъ писателей». Незавидное матеріальное положеніе Лукина было у всѣхъ на виду. Узнали о томъ, что онъ, угнетаемый ростовщиками, обратился къ переплетчику Миллеру и продалъ ему право изданія своихъ «Сочиненій и Переводовъ», которые, однако, не расходились. Это обстоятельство вызвало эпиграмму, напечатанную въ «Смѣси», подъ заглавіемъ—«Чему вѣрю и чему не вѣрю»:

«Что старый *копеистъ*, сталъ новый *переводчикъ*
И что трудамъ его дивится *переплетчикъ*,
Тому я вѣрю;
Но чтобъ онъ былъ ученъ и хорошо писалъ,
Затѣмъ, что *хулитъ* всѣхъ и *въ Франціи побывалъ*,
Тому не вѣрю».

Особенно часто вызывали насмѣшки разнаго рода «*новыя* слова»,

[1]) Сочиненія В. Лукина, стр. XX—XLV.

неправильности въ оборотахъ, взятыя часто изъ народной рѣчи, вродѣ «да полно», «сказать по правдѣ», «какъ ли не» (вмѣсто: какъ ни), «а! а!» (вмѣсто: ахъ!), «кто безъ грѣха и кто бабѣ не внукъ» и многія другія. Въ «Статьяхъ изъ русскаго словаря» «Трутень» говоритъ, что «*какъ ли не*—новопроявившееся слово, котораго во всѣхъ свѣтскихъ сочиненіяхъ славныхъ нашихъ авторовъ нѣтъ. Изъ чего слѣдуетъ, что пишущій нынѣ *какъ ли не*, вмѣсто *какъ ни*, гораздо разумнѣе тѣхъ писателей, которые до сего времени по русски писали; несмотря на то, что остроумныя сочиненія съ *какъ ни* устроиваютъ наше сердце и питаютъ разумъ, а изданія съ *какъ-ли не* смѣяться заставляютъ. По моему мнѣнію, изобрѣтатель *какъ ли не* достоинъ такого же почтенія, какъ изобрѣтатели пороха, печати и ариѳметики: ибо сіе слово весьма много спомоществуетъ къ пріобрѣтенію богатства, а именно тѣмъ, что если его по чаще употребить въ какомъ сочиненіи, то книга вдвое толще будетъ; слѣдовательно, вдвое и дороже продана быть можетъ». Не всегда правильная орѳографія Лукина тоже не осталась незамѣченной. Въ одной изъ статеекъ «Трутня», представляющей собою довольно удачную пародію предисловій, которыми любилъ Лукинъ снабжать свои произведенія, между прочимъ, говорится отъ его лица: «Я опричь русской грамоты почти ничему не учился, но все знаю, выключая русской азбуки, которую тогда я не доучилъ, а послѣ не имѣлъ времени, ибо началъ упражняться въ письменахъ. А ради того и понынѣ незнаю, гдѣ ставится *ѣ* и *е*, гдѣ *і* и *и*, гдѣ *а!* и *ахъ!* и тому подобное, и гдѣ—какія препинанія; для чего вмѣсто запятой часто ставлю удивительную и вопросительную, а двоеточіе—при всякомъ словѣ, ибо мнѣ кажется, что всякое слово отъ другаго отдѣляется и тѣмъ разрѣзываетъ мысль: но это бездѣлица!». Нѣсколько дальше идетъ перечень трудовъ автора, пародирующій предисловія Лукина:

«I. *Наука быти льстецомъ*, или правила, по которымъ очень скоро можно приходити въ милость у большихъ бояръ, зараженныхъ самолюбіемъ, *съ предисловіемъ* въ 12-ти частяхъ».

«II. *Способъ, какъ сдѣлаться авторомъ*, на двухъ страницахъ, безъ предисловія».

«III. *Способъ, какъ содержать бесѣду въ безпрерывномъ веселіи*, или собраніе моихъ разумныхъ разговоровъ, острыхъ словъ и замысловатыхъ шутокъ, въ 4-хъ частяхъ, и еще много неоконченныхъ, изъ которыхъ одна

комедія можетъ быть скоро и въ свѣтъ покажется: она называется *Мотъ вразумившійся*. Пьеса *предрагая*, сдѣлана Детушевымъ вкусомъ. *Да ежели* сказать истину, такъ она и великаго мнѣ труда стоила, ибо я непремѣнно долженъ былъ въ предисловіи написать историческій и критическій розыскъ о первоначальныхъ театрахъ, о всѣхъ упадкахъ оныхъ и возвышеніяхъ, также и причины, побудившія меня сіе писать, и какого отъ того ожидаю успѣха: словомъ о всемъ читателей увѣдомить, не исключая и того, что будутъ говорить о моей комедіи, когда ее на театрѣ представятъ: ибо я многое узнаю напередъ, затѣмъ, что вѣрное дѣлаю исчисленіе».

Въ отвѣтъ на неблагопріятные отзывы Лукина или кого нибудь изъ его пріятелей о «Трутнѣ», въ послѣднемъ помѣщено было стихотворное письмо въ редакцію, совѣтовавшее не обращать вниманія на ругательства, выходящія изъ этого лагеря и заканчивавшееся эпиграммой:

«Почесть терновникомъ нельзя прекрасну розу,
Такъ Сумарокова хулить стихи и прозу:
Все плавно, хорошо, онъ первой здѣсь у насъ,
Извѣстна лишь ему дорога на Парнасъ...
. . . .
Л** съ своимъ худымъ ты слогомъ и невольнымъ,
Читателя зови хоть сто разъ благосклоннымъ,
И въ предисловіи хоть въ ноги поклонись,
Иль за сіи слова со мною побранись,
Что худо пишешь ты, всегда скажу я смѣло,
Что *А!* на мѣсто *Ахъ!* успѣха не имѣло,
Что *какъ ли не* твоихъ нигдѣ не напишу
И противъ истины во вѣкъ не погрѣшу...»

Въ «Адской почтѣ» разсказывалось даже, что «нѣкоторый сочинитель мало *не покритиковалъ* его (злополучнаго Лукина) доброю великороссійскою пощечиною за то, что бранилъ при людяхъ того, у котораго сей сочинитель въ повелѣніи». Журналъ «Пустомеля» и даже невинное изданіе 1769 года—«Пріятное съ полезнымъ» не отставали отъ общаго хора, помѣщая *критику* на Лукина такого же свойства, какъ и другіе сатирическіе журналы. Это была всеобщая *брань*, направленная противъ одного человѣка, не полемика, а какая то мелкая личная перебранка. Никто и не думалъ серьезно указывать Лукину какіе нибудь недостатки въ его твореніяхъ, о чемъ онъ самымъ скромнымъ и серьезнымъ образомъ просилъ въ

заключеніе своего предисловія къ комедіи «Мотъ». Критики старались уловить какое нибудь неудачное выраженіе, слово, узнать какой нибудь фактъ изъ интимной жизни писателя и открыто глумились надъ этими мелочами, къ литературѣ отношенія не имѣющими. Болѣе широкій горизонтъ, впрочемъ, былъ недоступенъ для современной сатиры.

Почему же Лукинъ избранъ былъ мишенью для всѣхъ нападокъ со стороны критики, почему къ нему относились съ такимъ озлобленіемъ? Какъ видно изъ его собственныхъ предисловій, онъ далеко не страдалъ маніей величія, не превозносилъ своихъ сочиненій въ такой степени, какъ говорятъ его критики, а зналъ имъ настоящую цѣну. «Повѣрьте», говоритъ онъ въ предисловіи къ «Моту», «что я еще не зараженъ кичливостью авторскою, болѣзнью, для молодыхъ людей опасною, коею во вѣкъ не заражуся». Недостатокъ силъ для оригинальнаго творчества и отсутствіе таланта онъ самъ чувствовалъ и неразъ объ этомъ говорилъ [1]). Правда, онъ не считалъ нужнымъ ходить на поклонъ къ современнымъ литературнымъ авторитетамъ, вродѣ Сумарокова. Онъ видѣлъ, что авторитеты требовали отъ молодыхъ авторовъ раболѣпія, хотѣли, говоритъ онъ, чтобы «мы сперва, ползая у ногъ ихъ, испросили разрѣшенія къ писанію, а потомъ, написавши, приходили къ нимъ въ праздничный день, когда у нихъ гостей по больше бываетъ, съ сочиненіемъ нашимъ и униженно просили исправленія нашихъ погрѣшностей». Все бы это можно было перенести, говоритъ Лукинъ, если бы дѣйствительно въ результатѣ была какая нибудь польза. «Но, вмѣсто того, онъ или лишится совсѣмъ своего сочиненія, или увидитъ, что въ немъ лучшія мысли вымараны будутъ, и, вмѣсто ихъ, Шапеленскіе стихи вставлены, если стихи; если же проза, то худшій слогъ изъ повѣсти о Ерусланѣ Лазаревичѣ». Такое самостоятельное отношеніе къ современнымъ литературнымъ взглядамъ и не нравилось противникамъ Лукина; они видѣли въ немъ только наглаго «хулителя славныхъ русскихъ сочинителей», самохвала, гордеца и совершенно не обратили вниманія на сущность его мнѣній.

Лукинъ ясно видѣлъ всю ненормальность современнаго состоянія русской литературы, былъ убѣжденъ, что творенія Сумароковыхъ недолговѣчны и рано или поздно должны будутъ уступить мѣсто пьесамъ съ національнымъ, вполнѣ русскимъ содержаніемъ. Чувствуя себя не въ силахъ дать оригинальное русское произведеніе, для чего потребовалось бы не мало

[1]) Сочиненія В. Лукина, стр. 114.

знаній и талантъ, Лукинъ началъ передѣлывать лучшія иностранныя пьесы. Передѣлывать, по его словамъ, значило, нѣчто включить или исключить, а прочее, т. е. главное, оставить и *склонять на наши нравы*. Переводы или же подражанія въ томъ родѣ, какъ они дѣлались въ его время, казались для него совершенно нежелательными. «Мнѣ всегда несвойственно казалось», говоритъ онъ, «слышать чужестранныя реченія въ такихъ сочиненіяхъ, которыя долженствуютъ изображеніемъ *нашихъ нравовъ* не только общіе всего свѣта, *но болѣе участные нашего народа пороки*». Какъ на существенный недостатокъ комедіи, указывалъ Лукинъ на отсутствіе въ ней русской жизни, на чуждые русскому народу имена, обычаи, которые сплошь и рядомъ оставлялись въ современныхъ русскихъ пьесахъ, только на половину «склоненныхъ» на русскіе нравы. Всѣ комедіи Сумарокова наполнены были вещами, «не наше поведеніе знаменующими», и были простыми и грубыми сколками съ французскихъ оригиналовъ. Совершенно справедливо Лукинъ могъ негодовать по этому поводу. «Кажется, что въ зрителѣ, прямое понятіе имѣющемъ», писалъ онъ, «къ произведенію скуки и сего довольно, если онъ однажды услышитъ, что русскій подъячій, пришедъ въ какой ни есть домъ, будетъ спрашивать: *Здѣсь ли имѣется квартира господина Оронта? Здѣсь*, скажутъ ему: *да чего жъ ты отъ него хочешь? Свадебный написать контрактъ*, скажетъ въ отвѣтъ подъячій. Сіе вскружитъ у знающаго зрителя голову. Въ подлинной россійской комедіи имя Оронтово, старику данное, и написаніе брачнаго контракта подъячему вовсе несвойственно». Лукина возмущало, что многимъ это нисколько не казалось страннымъ, что «имъ сіе не противно», что большинство писателей пишутъ комедіи, которыя, «по несвойству характеровъ и по странному расположенію и сплетенію, на нашъ языкъ почти силою втащены». Требуя русскаго содержанія, онъ требовалъ также, чтобы пьесы писались русскимъ, простонароднымъ языкомъ. Вопреки своимъ современникамъ, не только не считалъ его «подлымъ» и грубымъ, но даже имѣлъ «къ чужестраннымъ словамъ, языкъ нашъ безобразящимъ, полное отвращеніе». На этомъ основаніи, заглавіе комедіи «Bijoutier» онъ перевелъ словомъ «Щепетильникъ», потому что «всѣ наши купцы, торгующіе перстнями, запонками и прочимъ мелочнымъ товаромъ, назывались и нынѣ называются щепетильниками». Въ самой комедіи онъ вывелъ двухъ русскихъ работниковъ, пришедшихъ изъ Галича, Костромской губерніи, и говорящихъ мѣстнымъ нарѣчіемъ. Рабочіе эти въ разговорѣ постоянно за-

мѣняютъ букву *ц* буквою *ч* и наоборотъ, говорятъ *нѣцево, вецеръ, луцына, дватчать*, употребляютъ областныя слова и выраженія, вродѣ *братень* (братъ), *вздынуть* (поднять), *галиться* (смѣяться) и много друг. Съ сожалѣніемъ говоритъ онъ о томъ, что «съ крестьянами живалъ мало и рѣдко съ ними разговаривалъ» [1]). Самъ народъ представлялся ему совершенно иначе, чѣмъ большинству современниковъ. Въ крестьянинѣ онъ видѣлъ не *подлое* животное, а такого же человѣка, какъ и всѣ другіе, которому ничто человѣческое, въ томъ числѣ и разнаго рода благородныя чувства, не было чуждо. Въ комедіи «Мотъ» онъ выводитъ крѣпостнаго слугу, Василія, честнаго, правдиваго человѣка, искренно привязаннаго къ своему господину. Съ горестью замѣчаетъ онъ въ одномъ изъ своихъ предисловій, что «есть довольно такихъ помѣщиковъ, которые отъ чрезмѣрнаго изобилія о крестьянахъ иначе и не мыслятъ, какъ о животныхъ, для ихъ сладострастія созданныхъ. Сіи надменные люди, живучи въ роскошахъ, нерѣдко добросердечныхъ поселянъ, для пробавленія жизни нашей трудящихся, безъ всякія жалости разоряютъ. Иногда же и то увидишь, что съ ихъ раззолоченныхъ каретъ, съ шестью лошадями, безъ нужды запряженныхъ, течетъ кровь невинныхъ земледѣльцевъ. А можно сказать, что вѣдаютъ жизнь крестьянскую только тѣ, которые съ природы человѣколюбивы и *почитаютъ ихъ равнымъ созданіемъ*» [2]).

Все это показываетъ, насколько Лукинъ стоялъ выше современнаго ему большинства, не только по своимъ литературнымъ, но и соціальнымъ взглядамъ. Его мысли, высказанныя мимоходомъ и мало развитыя, заслуживаютъ вниманія, по словамъ А. Н. Пыпина, еще болѣе потому, что показываютъ пониманіе имъ существеннаго и въ свое время новаго вопроса и въ литературѣ, и въ жизни. Притомъ это были собственныя понятія Лукина, ни у кого не взятыя, а чтобы возъимѣть такія понятія во время всеобщей подражательности и нравственной грубости, надо было имѣть нѣсколько ума и не мало чувства.

Любя народъ, требуя отъ пьесъ народнаго языка и содержанія, Лукинъ, однако, далекъ былъ отъ того, чтобы ставить этотъ народъ на пьедесталъ, смотрѣть на него, какъ на нѣчто идеальное для всѣхъ прочихъ классовъ. Онъ понималъ его недостатки, нужды и со стороны другихъ только требовалъ помощи этимъ нуждамъ. Онъ не могъ не замѣтить гру-

---

[1]) Сочиненія В. Лукина, стр. 186.

[2]) Тамъ же, стр. 187.

бости, необразованности народа, который, по словамъ профессора Соболевскаго, сильно проигралъ, благодаря Петровской реформѣ: «сокращеніе числа училищъ, въ связи съ усиленіемъ крѣпостнаго права, повело къ уменьшенію числа грамотныхъ въ низшемъ сословіи» [1]). Сознавая это и понимая, что книга доступна по этому для немногихъ, Лукинъ въ своихъ комедіяхъ старался выводить идеальные типы. «Василій», говоритъ онъ въ предисловіи къ комедіи «Мотъ», «для того мною и сдѣланъ, чтобы служить образцомъ». Съ особеннымъ сочувствіемъ относился онъ къ устройству народнаго театра, на сценѣ котораго могли быть разыгрываемы назидательныя (непремѣнное требованіе, прилагавшееся въ то время ко всѣмъ комедіямъ) пьесы, посредствомъ которыхъ народъ совершенствовался бы, оставилъ бы свою грубость и пороки. Съ радостью сообщаетъ онъ своему другу Ельчанинову новость, «свѣдѣнія всякаго человѣка, пользу общественную любящаго, достойную», а именно, что «на пустырѣ за Малою Морской открылся театръ», который привлекалъ на зрѣлища массу простаго народа. «Сія народная потѣха», писалъ онъ, «можетъ произвесть у насъ не только зрителей, но и писцовъ, которые сперва хоть и неудачны будутъ, но въ слѣдствіи исправятся. Словомъ, сіе для народа упражненіе весьма полезно и потому великія похвалы достойно»...

Всѣ эти гуманныя воззрѣнія и задачи, которыя Лукинъ такъ мужественно, несмотря на злобу и насмѣшки современниковъ, проповѣдывалъ и устно, и печатно, для него были только pia desideria. Онъ чувствовалъ, что это такая задача, для выполненія которой у него не хватитъ ни силъ, ни таланта, но въ то же время надѣялся, что со временемъ явятся люди, которые съумѣютъ глубже почувствовать, оцѣнить его мысли лучше современниковъ, воспользоваться ими и осуществить его завѣтныя мечты. Надежда его не обманула. Зерно, брошенное Лукинымъ, произвело Фонвизина, Капниста, произвело Грибоѣдова и Гоголя, изъ него выросла вполнѣ оригинальная національная комедія; но скромное имя бросившаго это зерно почти забыто.

В. Б.

[1]) Образованность Московской Руси XV—XVII в. Изд. 2-е. Спб. 1894 г. Стр. 26.